REVUE

DE

MUSIQUE SACRÉE

TOME IX (1868)

REVUE

DE

MUSIQUE SACRÉE

ANCIENNE ET MODERNE

TOME IX (1868)

CONDITIONS :

L'abonnement date du 1er Janvier. — Prix des 18 vol. in-8°, 1860, 1861, 1862, 1863, 1864, 1865, 1866, 1867 et 1868. — Musique et texte, 72 fr. au lieu de 108 fr.

FRANCE, Texte, Chant, Musique et Orgue, 12 fr.
ÉTRANGER, 16 fr.

LA LIVRAISON, TEXTE ET MUSIQUE : 2 FR.

PARIS

ADRESSER UN BON SUR LA POSTE A L'ORDRE DE M. **E. REPOS**, DIRECTEUR-PROPRIÉTAIRE
DE L'ILLUSTRATION MUSICALE ET DU NOUVEAU RÉPERTOIRE DE MUSIQUE SACRÉE
70, RUE BONAPARTE, 70.

LE PLAIN-CHANT. NEUVIÈME ANNÉE. N° 1. — JANVIER 1868. LA PAROISSE.

REVUE DE MUSIQUE SACRÉE ANCIENNE ET MODERNE

PARAISSANT LE 15 DE CHAQUE MOIS.

AVIS. — Toutes les lettres, les livres, les paquets, les morceaux de musique concernant la rédaction, les abonnements et les mandats sur la poste doivent être adressés, *directement et franco*, à E. REPOS, libraire-éditeur, directeur-propriétaire de la REVUE, des RÉPERTOIRES de musique sacrée et de l'ILLUSTRATION musicale, 70, rue Bonaparte, à Paris.

ABONNEMENT POUR 1868, A PARTIR DE JANVIER : FRANCE, 12 FRANCS PAR AN. — ÉTRANGER, 16 FRANCS.

AFIN DE SIMPLIFIER LE TRAVAIL DE NOTRE ADMINISTRATION, NOUS PRIONS LES PERSONNES DONT L'ABONNEMENT EXPIRE, DE LE RENOUVELER SANS RETARD. L'ABONNEMENT EST CONTINUÉ SAUF AVIS CONTRAIRE.

Les six premières années reliées en quatre gros volumes grand in-8°, chant, musique et texte, 40 *francs au lieu de* 72, *pour les abonnés à l'année* 1868.

SOMMAIRE.

PAPES, ÉVÊQUES, MOINES ET ABBÉS, *inventeurs et réformateurs en musique.*

(Suite et fin.)

Parmi les artistes distingués et les musiciens éminents que vit éclore l'ère de la renaissance, plusieurs membres du clergé figurent avec éclat. — La papauté fidèle à ses traditions de générosité et de munificence, exerça dans la personne de Léon X, le plus intelligent protectorat sur tous les arts de la pensée et de l'imagination ; et l'illustre pontife qui comblait de richesses et d'honneurs Raphaël et Michel-Ange, prodiguait les distinctions les plus flatteuses aux musiciens de son temps. Auprès de cette grande physionomie, de cette individualité à jamais célèbre, figurent d'autres membres du clergé qui, placés dans une sphère moins éclatante, n'en rendirent pas moins d'importants services à l'art musical. Tels furent les abbés Gafforio et Zarlino, attachés aux églises de Rome et de Milan. Ces deux ecclésiastiques qui vécurent au XVIe siècle sont les véritables inventeurs de la théorie tout entière de la composition ; — et parmi ceux que le XVIIe siècle a vu éclore nous signalons particulièrement l'abbé Tartini si célèbre dans le monde artiste par sa découverte du troisième son.

Au XVIIIe siècle, le clergé ne se distingua pas moins dans la carrière des arts qu'aux époques précédentes ; et tandis qu'en Italie l'abbé Wiakelmann, l'archéologue le plus prodigieux, l'un des écrivains les plus brillants et les plus colorés de son siècle, tirait de la poussière, recueillait avec soin les débris dispersés des chefs-d'œuvre antiques, et initiait l'Europe aux beautés et aux magnificences d'un art depuis longtemps oublié ou méconnu, le père Martini, frère mineur de Bologne, enrichissait l'art musical d'ouvrages didactiques et historiques où la profonde érudition s'allie à la critique la plus solide et la plus ingénieuse. *L'histoire de la Musique* du père Martini est sans contredit le répertoire de connaissances musicales le plus riche et le plus complet qui ait été publié ; c'est une source éternellement féconde à laquelle ont puisé abondamment tous ceux qui ont écrit sur la matière : par la justesse et la nouveauté des aperçus, par l'intérêt et le charme des détails biographiques, ce livre offre une lecture aussi attrayante qu'instructive, et, nous n'hésitons pas à le dire, personne n'a fécondé la critique musicale d'aussi utiles élaborations que ce savant religieux. — Grâce à une étude assidue et à une intelligence supérieure, le père Martini s'était familiarisé avec tous les chefs-d'œuvre de la musique ancienne et moderne, dont il avait pénétré tous les secrets, approfondi tous les

systèmes; aussi son expérience et ses lumières furent-elles d'un grand secours aux compositeurs de son temps; et les Piccini, les Sachini, les Cimarosa, les Gluck, cette glorieuse pléïade de grands artistes, durent beaucoup au judicieux auteur de l'histoire de la musique, dont les conseils réglèrent l'essor et dirigèrent la marche de ces puissants génies.

En même temps que le père Martini enrichissait d'aperçus solides, neufs, ingénieux, le champ de la critique musicale, Bedos de Celles, bénédictin de Saint-Maur, perfectionnait l'orgue, le sublime instrument du culte catholique, et par d'heureuses combinaisons, le dotait de nouvelles et puissantes facultés. Sans doute l'orgue n'arriva pas entre les mains de Bedos à cette supériorité de mécanisme, à cette richesse et à cette fécondité d'effets harmoniques qu'il a atteint de nos jours, grâce à l'habileté de quelques facteurs modernes, et notamment aux inventions de M. Cavaillé-Coll. Sous le rapport de la beauté des sons et de la distribution des pièces constitutives de l'instrument, il y a bien loin assurément de l'orgue de Bedos à ceux de Saint-Denis et de Saint-Sulpice : mais bien qu'étranger aux merveilleux procédés de la fabrication et de l'industrie modernes, le savant religieux du XVIIIe siècle anima l'orgue d'un souffle puissant, il lui donna une vie nouvelle, et le fit entrer dans une voie de progrès en commençant cette série de perfectionnements que nos facteurs modernes poursuivent avec tant d'intelligence et de bonheur.

Terminons cette brillante série d'illustrations musicales par quelques notabilités contemporaines appartenant également au clergé: à leur tête figure l'abbé Vogler dont la célébrité est européenne. Pour donner une idée de l'excellence de la méthode et de la supériorité de l'enseignement de l'abbé Vogler, il suffit de rappeler qu'il a dirigé l'éducation musicale des deux compositeurs les plus éminents de l'Allemagne moderne : Weber et Meyerbeer ; de plus, l'abbé Vogler était à la fois un organiste très-distingué et un compositeur de premier ordre ; et nul doute que s'il eût pu appliquer à la musique dramatique ses hautes facultés, il aurait enrichi la scene lyrique des productions les plus remarquables.

Dans ces derniers temps, plusieurs membres du clergé français se sont occupés de musique avec beaucoup de succès; quelques-uns, même, ont apporté dans la fabrication des instruments, des perfectionnements d'une grande importance. L'orgue a dû, de nos jours, toute sa splendeur à des ecclésiastiques, et même à de simples curés de campagne ; à l'abbé Cabias, dont le système de transmission de la soufflerie a été universellement admiré ; puis à l'abbé Laroque inventeur des *Autosymphones* et du *Milacor*, ces instruments au mécanisme ingénieux qui ont précédé, dans nos églises rurales, l'orgue harmonium qui réunit aujourd'hui tous les perfectionnements désirables.

SAIN-D'AROD.

LES ORGUES ET HARMONIUMS

A L'EXPOSITION UNIVERSELLE

(Revue rétrospective.)

Si nous n'avons fait tout d'abord qu'une revue trop rapide des orgues à l'Exposition, c'est que des difficultés résultant de l'installation vicieuse de ces instruments nous y avaient en quelque sorte fait renoncer momentanément. Non-seulement il n'était pas possible d'examiner à loisir, et en détail, les produits de nos grands facteurs, puisqu'il n'était pas permis au public de gravir l'escalier rapide qui pouvait le rapprocher du buffet et du clavier du grand orgue de la grande galerie ; mais encore lorsqu'un artiste, sur la demande de MM. Merklin et Schutze, essayait de faire valoir les qualités diverses de sonorité et les ingénieuses combinaisons des timbres, il avait à lutter, comme chacun le sait, contre les mugissements de toutes les machines à vapeur voisines, qui frappaient sur les enclumes, versaient des torrents d'eau, faisaient voluter des turbines ou des hélices, et cela avec fracas, avec rage, en formant une symphonie vulcanique qui mettait à néant l'humble soufflerie de l'orgue.

Cependant, pour obvier à d'aussi graves inconvénients, on dut fixer une heure où l'orgue de MM. Merklin pourrait être joué dans de meilleures conditions : ce fut à cinq heures, presque au moment où le malheureux visiteur, harassé par le bruit de trois ou quatre cents pianos, ahuri par toutes les merveilles du travail humain qui venaient de tournoyer devant ses yeux pendant plusieurs heures, partait, tout effaré, à la recherche d'un véhicule devant le transporter loin de tout ce sublime vacarme.

Force nous avait donc été d'abandonner à de plus heureux que nous le soin d'examiner les grandes orgues. Nous ne pouvions que regretter une chose, c'est que la commission les eût fait installer d'une façon si défavorable; mais le mal était fait, et nous n'avions qu'à le déplorer. Cela était d'autant plus fâcheux que la facture de l'orgue a fait depuis un siècle des progrès considérables. Quand on songe, en effet, au point de départ, à cette *orguette* dont les peintres du genre religieux accompagnaient toujours la figure inspirée de sainte Cécile, à l'*orgue hydraulique*, à l'*orgue en table*, à la *Régale*, etc. ; quand on mesure par la pensée l'espace parcouru en aussi peu de temps par les facteurs modernes ; quand on se rappelle qu'à la fin du dix-huitième siècle, la fabrication, d'ailleurs fort remarquable déjà, était sujette à mille défaillances de détail, comme

celle d'avoir la même quantité d'air pour les grands et les petits tuyaux, et une seule laie pour plusieurs soupapes, on a pu rester ébloui devant les multiples perfectionnements et les progrès incessants de cette partie de la facture instrumentale.

Afin de bien préciser les immenses résultats obtenus par la facture moderne, il est nécessaire d'énumérer la plupart des défauts inhérents à l'ancienne fabrication. Autrefois les rainures étaient en général trop étroites pour laisser passer librement l'effet de la soufflerie dans la totalité des jeux; on n'avait qu'une seule laie, par conséquent, il n'était pas possible de changer les jeux sans abandonner la note; pas de pédales de combinaison, ou, s'il y en avait, elles étaient si défectueusement construites, que l'organiste était empêché à chaque instant dans son improvisation, et se trouvait dans l'obligation de l'interrompre pour changer ses jeux ou varier ses timbres. Les claviers étaient en général très-inégalement répartis comme jeux afférents, et les solos du récit étaient de qualité tellement inférieure, que l'artiste ne s'en servait que fort rarement. La place de l'organiste avec son pédalier, son clavier à main et ses registres, était très-souvent aussi défectueuse ; il arrivait quelquefois de le voir en quelque sorte enfoui au milieu des tuyaux de la montre, ou des nombreux mécanismes de l'instrument, ayant toutes les peines du monde à se reconnaître lui-même dans ce véritable chaos. Et la soufflerie donc! on aurait pu sans crainte, en faire un travail de condamné à la déportation ou aux travaux forcés : le pédalier lui-même qui date pourtant du quinzième siècle, et que l'on doit, si nos souvenirs sont exacts, à un célèbre facteur du nom de Mured, n'avait subi depuis lors que d'insignifiantes améliorations.

Dès le commencement de ce siècle, l'orgue a complétement changé de face : nous avons eu les doubles laies, qui permettent à l'organiste, au moyen de pédales de combinaison et d'accouplement, de disposer de toutes les ressources d'expression et de puissance que lui offre son instrument; nous avons eu la soufflerie à bascules, et vingt autres améliorations fécondes.

Dans les grandes orgues exposées par Messieurs Merklin-Schutze, nous avons trouvé réunies toutes les splendides inventions de l'art moderne; mais on a pu voir avec plaisir qu'ils se sont attachés à éliminer toute complication inutile : c'est là un des défauts qu'ils ont évités, et que l'on pourrait peut-être reprocher à quelques-uns de leurs confrères. MM. Merklin et Schutze ont réussi à rendre le mécanisme simple et accessible dans toutes ses parties. Les mouvements de transmission ont paru pleins de régularité, et la direction bien étudiée; la logique et la simplicité des moyens ont semblé toujours avoir été leurs guides; c'est une justice à leur rendre. Autrefois les mécanismes étaient construits en bois, et leur confection était lourde et grossière; les facteurs belges ont substitué le fer et le cuivre, et ils ont eu raison; ils ont gagné ainsi, plus de solidité, plus de précision, et ils perdent moins d'espace. Nous avons remarqué aussi dans leurs orgues une grande amélioration comme équilibre de l'air, comme disposition du mécanisme et des jeux dans le buffet. On peut circuler librement dans l'intérieur, et l'accord devient ainsi bien plus facile.

Leur exposition consistait en quatre instruments: dans la section française, un grand orgue de 44 jeux; dans la section belge, un orgue de 25 jeux; un autre de 6 jeux, et un harmonium à percussion possédant 5 jeux et 19 registres.

Pour arriver à un heureux résultat, à une sonorité puissante, variée, douce et pleine tout à la fois, il a fallu réunir dans un même instrument tous les différents perfectionnements modernes, et y ajouter une exécution artistique.

Plusieurs fois des commissions de pays différents ont constaté dans les orgues Merklin-Schutze la réunion des meilleures combinaisons de jeux employées par la facture moderne, et les résultats qu'ils ont obtenus comme effets de sonorité.

Il paraît que le jury international de l'Exposition universelle l'a jugé ainsi, puisque ces orgues ont obtenu la première récompense du groupe.

On a trouvé, en effet, dans le grand instrument exposé, aux jeux de fond : les *principal* 16 et 8 pieds, *soubasse* 32 et 16 pieds, *viole de jambe*, *violoncelle*, *contre-basse*, 16 et 8 pieds, *salicional*, *dulciana*, *voix céleste*, *rohr-flûte* 8 à 4 pieds, les jeux de mutation particulièrement en usage dans les orgues allemandes, les jeux enharmoniques et octaviants ; puis les *bombarde*, *trompette*, *clairon*, *basson*, *hautbois* et *voix humaine* en usage en Belgique et en France.

Deux jeux dont la facture et le timbre ont été perfectionnés par MM. Merklin-Schutze, ont été très-avantageusement appréciés : ce sont les jeux de *cor anglais* à anches battantes, et de *clarinettes* à anches libres.

En un mot, l'accueil sympathique que le public, les connaisseurs et les artistes ont fait à ce bel instrument, a devancé et ratifié ensuite la décision du jury que tout le monde connaît depuis longtemps, et qui a valu à MM. Merklin-Schutze la première médaille pour les orgues à l'Exposition universelle de 1867.

M. E.

Il va sans dire que nous ne mentionnons que pour mémoire MM. Cavaillé-Coll, constructeurs et restaurateurs des grandes et admirables orgues de Saint-Denis, de Saint-

Sulpice et de Notre-Dame. Chacun sait que MM. Cavaillé-Coll, pour les grandes orgues, de même que MM. Erard et Pleyel-Wolff, pour les pianos, Debain pour les harmoniums, et Vuillaume, pour les instruments à cordes étant les notables de chacune de ces diverses industries, étaient désignés pour faire partie du jury, et par conséquent, hors concours. En effet, les chefs de ces maisons ayant remporté précédemment toutes les récompenses possibles depuis la médaille d'or jusqu'à la décoration de la Légion d'honneur, ne pouvaient prétendre à rien de plus; cela n'a pas empêché cependant MM. Cavaillé-Coll de maintenir au moins leur réputation, s'il n'était plus possible de l'agrandir; et s'ils n'ont pas placé dans la chapelle un orgue monumental, du moins ont-ils laissé admirer un instrument qui, malgré des proportions nécessairement restreintes en ce local, était une véritable merveille. Ce ravissant instrument avait une qualité de sons, une facilité de mécanisme et une harmonie suave qui l'a mis réellement hors de toute comparaison. Nous avons été frappés de la rondeur, de l'harmonie, de la plénitude des jeux de fonds, de la puissance et de l'éclat des jeux d'anche : La voix humaine faisait réellement illusion, et il faut bien le dire, on n'a rien entendu de plus parfait jusqu'à ce jour dans un orgue d'une dimension moyenne. Il ne faut pas s'en étonner : MM. Cavaillé-Coll ont atteint le *summum* de l'art industriel.

(*La Rédaction.*)

NÉCROLOGIE.

Georges Kastner.

Georges Kastner, membre de l'Institut, officier de la Légion d'honneur, membre des académies de Sainte-Cécile de Rome et des Beaux-Arts de Berlin, est mort vers la fin du mois dernier, après une maladie de courte durée, mais dont le germe était au cœur.

Aucune existence ne fut plus absorbée que la sienne par l'art et la science. Né à Strasbourg, en 1811, il montra dès ses plus jeunes années un penchant irrésistible pour la musique. Il avait à peine dix ans qu'il menait de front les études de cet art avec les classes du collége : plus tard il suivait les cours de la Faculté des lettres, et faisait déjà ses premiers essais de composition, n'ayant eu jusqu'alors d'autres guides que des traités de la théorie de l'harmonie. Bientôt après, la connaissance qu'il fit de Maurer, maître de chapelle de la cathédrale lui fournit l'occasion d'acquérir l'instruction nécessaire dans l art d'écrire une partition, et de l'orchestrer : il lui enseigna en outre le contre-point double et la fugue.

Bien que Kastner fût alors préoccupé d'études étrangères à la musique, et qui tiennent sans doute au désir qu'avaient ses parents de le voir embrasser l'état ecclésiastique, il n'en trouvait pas moins le temps de composer plusieurs morceaux, tels que des sérénades en l'honneur des professeurs de l'Académie.

Son goût pour la musique triomphant de toutes les autres études, il ne tarda pas de venir à Paris où pendant quelques années il professa le piano, tout en dévorant les livres d'histoire et de théorie de la musique. Son érudition était vaste, et sa science profonde : aussi fut-il plus connu des savants que du public. Ses débuts comme compositeur ne furent pas très-heureux : *Le dernier roi de Juda*, oratorio biblique, en quatre parties, qu'il fit entendre dans un concert spécial au Conservatoire, et la *Maschera*, en deux actes, à l'Opéra-Comique, furent considérés comme des œuvres où l'inspiration était trop grandement tributaire de la science du contre-pointiste. Homme de sens et d'esprit, G. Kastner parut vouloir respecter ce jugement du public, — ce qui est assez rare, disons-le en passant, — et changeant la nature de ses travaux, il publia successivement vingt ouvrages théoriques et historiques, sur l'art musical, savoir : 1° une *Méthode élémentaire de l'harmonie pratique appliquée au piano;* 2° *Théorie abrégée du contre-point et de la fugue ;* 3° *Traité de composition vocale et instrumentale;* 4° *Histoire de la musique militaire chez les différents peuples, depuis l'antiquité jusqu'à nos jours;* 5° *La nouvelle organisation instrumentale de l'armée ;* 6° *Instructions sur la composition et l'exécution de la musique militaire* (1). — A ce livre d'un genre neuf et rempli d'intérêt, succéda cet autre, non moins original au point de vue historique de la musique : *Les danses des morts, dissertations et recherches historiques, philologiques, littéraires et musicales sur les divers monuments de ce genre qui existent tant en France qu'à l'étranger; accompagné de la danse Macabre, grande ronde vocale et instrumentale, paroles d'Edouard Thierry, musique de G. Kastner* (2); puis, *les Chants de la vie ou Cycle choral*, histoire du chant choral (3); *les Chants de l'armée Française* (4).

Les derniers ouvrages de Kastner, c'est-à-dire ceux qu'il avait publiés depuis une quinzaine d'années, sont ses productions les plus originales, par les sujets et par la forme : *la Harpe d'Eole et la musique cosmique,* sortes d'études sur les rapports des phénomènes sonores de la nature avec la science et l'art, suivie de *Stephen, ou la Harpe d'Eole, monologue avec chœurs* (5) : *Les voix de Paris*, ou essai d'une histoire littéraire et musicale des cris populaires de la capitale depuis le moyen âge jusqu'à nos jours; suivi d'une composition

(1) Paris, Firmin-Didot frères, 1848 : 1. vol. in-4°.
(2) Paris, Brandus 1852, 1 vol. grand in-4°.
(3) Paris, Brandus et Ce, 1854. 1 vol. grand in-4°.
(4) Paris, Brandus, Dufour et Ce, 1855. 1 vol. grand in-4°.
(5) Paris, Brandus et Dufour, 1856. 1 vol. in-4°.

musicale intitulée *Les cris de Paris, symphonie humoristique vocale et instrumentale* (1). *Les Syrènes, essai sur les principaux mythes relatifs à l'incantation, les enchanteurs, la musique magique, le chant du cygne, etc.*, ouvrage orné de nombreuses figures représentant des sujets mythologiques tirés des monuments antiques et modernes, et suivi du *Rêve d'Oswald, ou les Syrènes*, grande symphonie vocale et instrumentale (2). La dernière production de Kastner, qui est l'une des plus curieuses, est intitulée : *Parémiologie musicale de la langue française*, ou explication des proverbes (du grec *parémios logos*), locutions proverbiales, mots figurés qui tirent leur origine de la musique, accompagnée de recherches sur un grand nombre d'expressions du même genre empruntées aux langues étrangères, suivie de *la Saint-Julien des ménétriers, symphonie-cantate à grand orchestre avec solos et chœurs* (3).

Les nombreux ouvrages qui viennent d'être mentionnés ne furent pas les seuls objets des occupations de Kastner, car il fournit comme critique, une multitude d'articles à la *Gazette musicale* de Paris, au *Ménestrel*, à la *Gazette musicale* de Leipsick, aux *Annales de l'association musicale allemande*, au *Journal de musique* de Vienne, à la *Revue des dilettante* de Carlsruhe, à la *Cæcilia* de Mayence, à la *Revue musicale* de Mannheim, au *Dictionnaire universel de musique* de Schilling.

Et, bien que l'attention du public ne se soit pas attachée à ses travaux de musicien, il y eut des titres plus sérieux et plus dignes que bien d'autres qui ont pu ou peuvent jouir d'une sorte de vogue momentanée.

Georges Kastner résidait assez souvent à Strasbourg où il devint, en 1850, correspondant de l'Académie des Beaux-Arts; toutefois il faisait d'assez longs séjours à Paris pour prendre part aux travaux qui intéressaient l'art musical, notamment la réorganisation des musiques militaires en 1853 : il faisait partie de tous les jurys, de toutes les commissions, et de plus, il était chargé de tous les rapports auprès des divers ministères, dans les questions qui se rattachaient soit à l'enseignement, soit à la vulgarisation de la musique. De tels soins finirent par le fixer plus particulièrement à Paris, et il fut nommé académicien libre, en remplacement de Zimmermann.

Homme de cœur et de dévouement, doué d'une affabilité parfaite, Georges Kastner a été pour tous ceux qui l'ont connu un Mécène, dans la plus large acception de ce nom. Membre de l'Académie des beaux-arts de l'Institut de France, et de l'Académie royale des beaux-arts de Berlin, officier de la Légion d'honneur, commandeur de la Couronne de chêne des Pays-Bas, il était encore décoré de l'Ordre royal de l'Aigle rouge de Prusse, de celui de Charles III d'Espagne, du Mérite de Saxe, et il avait reçu récemment de l'empereur d'Autriche, la croix de commandeur de l'Ordre de François-Joseph.

SAIN-D'AROD.

(1) Paris, Brandus et Dufour, 1857. 1 vol. in-4°.
(2) Paris, même maison, 1858. 1 vol. in-4°.
(3) Paris, même maison, 1862. 1 vol. in-4°.

LESUEUR
et sa musique religieuse.

Nous avons rappelé, dans notre dernière chronique, une phase généralement peu connue de la vie de Lesueur : nous complétons aujourd'hui l'historique de la jeunesse de ce maître, qui se passa presque tout entière au sein de l'Eglise, et dont le talent ne se modifia qu'en abordant le théâtre, et avec l'âge mûr, ainsi que le constate M. Félix Clément dans son ouvrage intitulé « *Les musiciens célèbres* », et où le musicien historiographe semble vouloir compléter autant que possible l'œuvre de M. Fétis. Il faut seulement regretter que bon nombre de musiciens modernes, d'une certaine notoriété, aient été oubliés par M. Félix Clément, notamment Graün, le célèbre auteur de l'Oratorio de la *Passion de Jésus-Christ ;* Schneider, auteur du *Jugement dernier;* Persuis, auteur du bel opéra français, intitulé : *Jérusalem délivrée ;* Blangini, de la *Mort d'Abel ;* Chelard, de *Machbet ;* l'abbé Roze, Jadin, Plantade, Choron, compositeurs français de musique religieuse ; Schneitzœffer, Marschner, auteurs de dix opéras allemands, entre autres les *Templiers ;* F. Lachner, maître de chapelle à Prague ; Lœwe, auteur de la *Destruction de Jérusalem*, magnifique oratorio allemand ; Aïblinger, compositeur et maître de chapelle à Munich ; etc., etc. : mais nous ne voulons point entreprendre de compléter ici nous-mêmes le travail de M. F. Clément.

La Rédaction.

A l'âge de huit ans Lesueur commença à étudier la pratique de l'art musical à l'école de la maîtrise d'Abbeville, puis comme enfant de chœur à la cathédrale d'Amiens. Il apprenait en même temps les éléments du grec et du latin. Il entra ensuite au collége d'Amiens pour y terminer son cours d'humanités ; mais sur ces entrefaites on lui offrit la maîtrise de la cathédrale de Séez, et il en prit possession n'ayant encore que seize ans. Quelques mois après, Lesueur abandonnait cette place pour celle de sous-maître de musique à l'église des Saints-Innocents de Paris. L'abbé Roze, qui était un musicien de valeur, lui donna quelques leçons d'harmonie. Ce fut le seul professeur qu'eut notre artiste. Son développement ultérieur ne fut que le résultat de ses observations personnelles.

En 1781, Lesueur obtint ce que nous appellerions aujourd'hui de l'avancement. De sous-maître qu'il était à l'église des Saints-Innocents, il devint maître à la cathédrale de Dijon. Les artistes attachés au service du culte menaient une vie alors très-nomade. De Dijon, Lesueur va au Mans, puis à Tours où il est appelé à la direction du chœur de Saint-Martin. Et enfin nous le retrouvons à Paris en 1784. Au concert spirituel, il fait exécuter plusieurs

morceaux de sa composition, et les recommandations de Gossec, de Grétry et de Philidor lui procurent la place de maître de chapelle des Saints-Innocents. Sacchini qui était alors à Paris, le prit en affection, et après lui avoir donné d'excellents avis, il lui conseilla d'aborder la carrière dramatique. Ce conseil toutefois ne fut suivi que quelques années plus tard. Quoiqu'il ne fût point dans les ordres, on l'appelait alors, selon l'usage, *l'abbé Lesueur*. Il obtint, en 1786, la maîtrise de la cathédrale de Paris.

Le jeune maître de chapelle, qui jusque-là n'était pas connu du public, commença dès lors une série de travaux destinés à attirer l'attention. Il ne s'agissait de rien moins que de révolutionner les habitudes de l'église métropolitaine en y établissant, pour les fêtes solennelles, la musique à grand orchestre. L'archevêque et son chapitre, pressés de sollicitations, accordèrent l'autorisation demandée, ce qui permit à Lesueur de faire entendre des motets tels que les fidèles n'en connaissaient point encore. Obligé de tout tirer de lui-même, parce que ses études musicales avaient été tout d'abord assez faibles ; ignorant, comme la plupart des musiciens français de son temps, les beaux modèles italiens, le compositeur ne suivit que la pente de son talent, n'eut d'autre principe que celui que lui révéla sa méditation individuelle, en dehors de tout enseignement traditionnel. C'est ainsi qu'il arriva à cette doctrine de la musique descriptive qu'il soutint dans ses écrits, et qu'il appliqua dans ses partitions.

En 1786 et 1787, les solennités religieuses attirèrent à Notre-Dame un immense concours d'assistants. Les nouveautés hardies du jeune maître de musique, vivement critiquées par les uns, étaient chaudement défendues par les autres. La lutte était surtout ardente au sujet d'un *Regina cœli*, d'un *Gloria in excelsis*, et d'une ouverture que Lesueur avait eu l'audace d'écrire pour la messe de Pâques, comme s'il se fût agi d'une production dramatique. Si les gens du monde se montraient favorables à ces innovations musicales, en revanche les puritains gallicans en étaient scandalisés, et appelaient la musique de la cathédrale « *l'opéra des gueux* ». L'artiste attaqué se défendit par un écrit publié sous ce titre : « *Essai de musique sacrée,* « *ou musique motivée et méthodique, pour la fête de Noël,* « *à la messe du jour* ». Loin de calmer les irritations qu'avait soulevées *la messe de Noël*, exécutée en 1786, cette publication ne fit que les augmenter davantage. On en a la preuve dans un violent pamphlet anonyme, daté de *l'Ile des chats fourrés*. L'auteur s'y élève avec force contre la transformation de l'office divin en un spectacle profane. Lesueur répondit encore ; mais en répondant, il avouait nettement quel était l'objet de ses efforts, savoir de rendre la musique d'église *dramatique et descriptive*.

C'était tout simplement méconnaître le caractère du culte public, le but essentiel de la liturgie, et proposer de mettre l'accessoire, c'est-à-dire le tribut que l'art contemporain peut légitimement offrir à l'Eglise, à la place du principal, qui est le chant traditionnel, les formes séculaires et hiératiques d'un art spécial, dont la portée et les effets appartiennent à un ordre d'idées supérieur aux destinées changeantes et terrestres de l'art lui-même.

Dans le même temps d'ailleurs, le maître de chapelle semblait donner raison aux critiques qui lui reprochaient ses tendances mondaines, en présentant au comité de l'Académie royale de musique, son *Télémaque*, ouvrage qui, après avoir été reçu, ne fut pas joué, du moins à l'Opéra, mais parut plus tard au théâtre Feydeau avec des suppressions. Le compositeur se refusait obstinément à entrer dans les ordres, sa musique religieuse était jugée trop profane, et entraînait de grands frais d'exécution : autant de griefs qui soulevèrent le mécontentement d'une partie du clergé métropolitain. La situation était trop tendue pour qu'une rupture ne devînt pas imminente. Voici comment elle éclata. On profita des vacances de l'année 1787, et de l'absence du musicien pour rétablir l'ancien état de choses et faire revivre l'usage des messes composées pour des voix seules avec un simple accompagnement de violoncelles et de contre-basses. Lesueur ne pouvait supporter une telle situation. Il envoya sa démission de maître de chapelle de la cathédrale ; mais ses détracteurs, non contents de l'avoir forcé à la retraite, lui cherchèrent chicane quand il fut question de régler le compte des dépenses du chœur et de l'orchestre. La calomnie, toujours prompte à s'exercer sur le plus léger prétexte, prétendit trouver matière dans ces discussions à une accusation d'improbité. Un honteux libelle rendit public ces propos diffamatoires, et il trouva tant d'échos dans la foule, toujours crédule et malveillante, que Lesueur dut se justifier en produisant les certificats favorables des chanoines de Notre-Dame, et en empruntant pour sa défense la plume dévouée d'un de ses amis, conseiller au Parlement. Irrité de se voir atteint dans sa réputation d'honnête homme, le malheureux musicien se retira pendant plusieurs mois à la campagne de M. Bochard de Champagny. Il ne revint à Paris qu'avec la partition terminée de son opéra de la *Caverne*, qu'il fit jouer au théâtre Feydeau, et qui eut le succès le plus complet.

Ce fut là le début de la seconde phase de la vie de Lesueur : bientôt Paesiello, pour des raisons de santé, résigna sa place de maître de chapelle de l'empereur ; il proposa pour le remplacer son ami Lesueur, et celui-ci passa sans transition de l'excès du malheur à la plus haute fortune que pût alors rêver un artiste.

LA MAITRISE

DE L'ÉGLISE PRIMATIALE DE LYON.

La maîtrise de l'église primatiale de Saint-Jean a été fondée en 1840, à l'initiative de Mgr de Bonald, cardinal archevêque, avec le concours de M. Danjou, de M. l'abbé Fichet, maître de chapelle, porteur d'instructions spéciales de M. Fétis, pour la formation du répertoire ; et la participation, peu active d'ailleurs, de l'humble signataire de cette notice, qui entreprenait à cette même époque à la Sorbonne, et sous l'inspiration de M. le vicomte Henri de Bonald, une continuation de l'œuvre de M. Choron.

Cette création qui n'a fait que prospérer depuis vingt-huit années, forme, au moyen d'un puissant ensemble des voix, le plus beau chœur que l'on puisse entendre dans une église en France, et rappelle ainsi l'effet grandiose de ceux de l'église cathédrale de Saint-Etienne à Vienne (Autriche), de Saint-Marc, à Venise, de Sainte-Gudule, à Bruxelles, et de la cathédrale de Munich. Il y a donc, comme on peut le supposer, loin de là, aux chœurs de nos églises de Paris, qui exécutent des chants à quatre parties où l'on ne compte la plupart du temps qu'un ou deux ténors, un ou deux barytons, contre vingt voix de soprano.

Soixante et dix enfants, élèves du petit séminaire de Saint-Jean, et choisis par faveur en raison de leur aptitude et de leur voix, composent la maîtrise qui est aussi appelée la *manécanterie* (*de manè cantare*). Dix ou douze autres enfants désignés sous la dénomination de *clergeons*, et choisis parmi les plus édifiants dans l'école chrétienne des Frères de la paroisse, sont employés pendant trois années aux cérémonies ordinaires, et qui aux jours de fêtes se font avec le concours des jeunes abbés du grand séminaire. Tous ceux qui font partie du chœur reçoivent, au petit séminaire

attenant en quelque sorte à l'église, des leçons de piano et d'orgue données par l'organiste, tandis que le solfége et les classes d'ensemble sont l'objet des soins du maître de chapelle.

Les principaux chantres, véritables maîtres ès-plain-chant, ès-liturgie, ès-rubrique, et porteurs d'excellentes voix, sont au nombre de six, tous prêtres ; ils ont le titre de chapelains. Les pièces de l'Antiphonaire interprétées soit en faux-bourdon, soit à l'unisson, sont entonnées tantôt par une voix de basse, tantôt par une voix moins grave : il en résulte que les antiennes qui appartiennent aux deuxième, cinquième et septième modes, n'ont pas toutes la même tonalité, conformément aux lois de la véritable et seule bonne interprétation du plain-chant (1). Aussi les chants liturgiques qui sont presque toujours dits à l'unisson comme l'*Introït*, le *Graduel*, l'*Alleluia*, la *Prose*, le *Symbole*, et l'hymne des Vêpres, produisent-ils toujours un admirable effet lorsqu'au chœur de la chapelle se joignent les voix des chanoines et celles des deux séminaires, s'appliquant toutes à suivre un remarquable ensemble, sans qu'il soit besoin d'une baguette agitée d'une façon plus ou moins extravagante, comme dans un théâtre d'opéra ou mieux encore de ballet.

A côté de ce nombre de *Soprani* divisés en deux parties dans l'exécution des motets en musique à 4 voix, ainsi que des psaumes en faux-bourdon, prennent part celles des chantres chapelains, ainsi qu'une trentaine d'autres voix de jeunes hommes divisées en ténors, barytons et basses, et formant une sorte de société chorale de musique religieuse, spécialement et même uniquement vouée au service de l'église. C'est au maître de chapelle actuel, à M. l'abbé Neyrat, musicien aussi soigneux que profondément instruit, qu'est due l'initiative de cette précieuse annexe, sans laquelle les parties de voix d'hommes manquaient auparavant d'une ampleur nécessaire, eu égard au nombre de celles des enfants.

Tout ce chœur soutenu par un excellent orgue et quelques contrebasses, et dont — disons-le en passant — le détestable ophycleïde a été rigoureusement proscrit par le bon goût de Son Eminence, forme un ensemble nourri, moëlleux, qui monte harmonieusement vers les voûtes élevées, comme l'encens de l'autel ; il est puissant sans éclat, et la portée en est d'autant plus réelle, que jamais on n'y sent l'effort. Jamais, en effet, les enfants ne crient, ni ne quittent le timbre dit de *fausset :* aussi font-ils infiniment moins de bruit, nous voulons dire moins d'effet strident, que quinze ou vingt de ceux qui piaillent dans nos églises encore dépourvues de maîtrises, et où l'on retrouve toujours les gamins de Paris que les Frères de la doctrine chrétienne peuvent discipliner sans doute pendant la durée de leurs classes, mais dont ils ne peuvent modifier ni le tempérament, ni le caractère turbulent, tapageur et frondeur. C'est une remarque que l'on a commencé à faire d'ailleurs dans plusieurs de nos paroisses, en désignant un vicaire du chœur, ne fût-ce que pour éviter certains conflits d'autorité et de surveillance qui se sont produits déjà plusieurs fois. On ne saurait donc trop en féliciter le clergé.

Au chœur, les enfants ont leurs bancs placés en bas des stalles réservées aux séminaristes. Là, pas de frères de la doctrine chrétienne, pas de cléro-laïques chargés d'une observation ou d'un soin quelconques ! Revêtus de l'habit de chœur, les enfants ne sont sous aucune autre surveillance que celle des prêtres. Il ne faut pas s'étonner si les études musicales se font d'une manière sérieuse dans cette maîtrise, sans qu'aucune classe, sans qu'aucun autre service réglementaire en puisse souffrir, sans que des frères plus ou moins musiciens, prennent fantaisie, comme on l'a vu quelquefois ailleurs, de se constituer répétiteurs après le maître. Aussi voit-on la plupart de ces enfants revenir au chœur quand leurs voix ont passé la mue, et grossir, aux jours de solennité, le nombre des ténors et basses, qui forment un noyau à part placé au chevet du cœur, derrière le pupître du maître de chapelle.

Nous assistions naguère encore, au salut de la Toussaint, à la primatiale Saint-Jean, et nous y avons entendu notamment le *Tantum ergo* de S. Bach, morceau admirablement choisi par son caractère majestueux et triste pour un salut à pareil jour, à l'issue des vêpres des morts. Quel effet sublime il a produit ! L'homme le plus indifférent eût été porté à se prosterner en entendant ce choral si grave et si austère, chanté avec une onction pénétrante en même temps qu'avec une noble simplicité de style, par une masse de voix harmonieuses et bien disciplinées. — Il ne faut pas s'y tromper, — il est des morceaux d'ensemble qui paraissent n'avoir qu'une partie de leur effet, quand leur exécution est limitée à un petit chœur ; tandis que leur caractère de grandeur est plus que triplé au moyen d'une masse vocale : presque tous les chorals religieux des maîtres allemands sont de ce nombre : allez entendre le *Tantum ergo* de Bach à Saint-Eustache, à Saint-Sulpice, à Saint-Roch, etc. ; et si vous l'entendez plus tard à la cathédrale de Lyon, vous établirez sans peine la différence.

Une maîtrise ainsi organisée ne peut donc qu'être proposée pour modèle à toutes les grandes paroisses qui en sont encore dépourvues, et qui pourraient si facilement en créer les éléments au moyen d'écoles spéciales, soit

(1) Nous renvoyons à ce propos les lecteurs aux ouvrages de dom Jumilhac, à l'*explication des Neumes* par l'abbé Raillard, et au *traité théorique et pratique* de MM. Niedermeyer et d'Ortigue (Ces trois publications à la librairie E. Repos.)

sous le nom de manécanterie, soit sous celui d'école cléricale, soit enfin sous celui de petit séminaire.

SAIN-D'AROD.

NOUVELLES ET CHRONIQUE

DU MOIS DE JANVIER.

*** La mort du docteur Mark, à Édimbourg, a excité d'unanimes regrets. Le docteur Mark avait entrepris la tâche de populariser la musique parmi les enfants ; ses principaux concerts étaient réservés à la jeunesse qui, répondant avec empressement à son appel, lui formait des auditoires pétillants d'enthousiasme. — La statistique établit que, pendant les vingt années qui viennent de s'écouler, il a donné ou organisé 9,586 concerts et 5.250 lectures; qu'il a eu 7,645,791 auditeurs enfants, et 6,255,689 adultes : qu'il a joué 9,982 fois le *God save!* parcouru 296,690 milles, dépensé 125,000 sterling, plus 25,000 livres sterling lui appartenant. Il a établi un Collége royal de musique ; plusieurs conservatoires ; organisé une quantité d'orchestres de jeunes gens, et plus de 5,500 élèves ont suivi ses leçons. — Voilà certes, un véritable apôtre de Sainte Cécile, et nous n'étonnerons personne en disant que la ville d'Édimbourg (qui, ce nous semble, doit être le foyer de la musique en Angleterre) fait des vœux pour que les mesures soient promptement prises dans le but de continuer l'œuvre du docteur Mark !

*** En lisant la notice suivante que le journal des *Orphéons* publiait dans son nº. du mois dernier, on peut se demander s'il est permis, on non, d'espérer un réponse favorable à la supplique que Rossini, comme on le sait, avait adressée il y a quelque temps au Souverain Pontife, dans le but d'obtenir le concours des voix de femmes pour les messes chantées en musique aux grands jours de solennités ; attendu, dit cette supplique, que les voix d'enfants ne sont jamais bien justes, et que c'est là une cause de la grande imperfection de la musique religieuse dans nos églises. C'est, dit-on, un acte pur et simple, mais général, de tolérance, que le maëstro a cru devoir réclamer de l'autorité suprême, puisque cette tolérance a déjà eu lieu en diverses circonstances, et a été autorisée par quelques prélats qui avaient cru pouvoir y consentir, tandis que d'autres voyaient là une prohibition formelle de par les conciles et les décrets ecclésiastiques :

« A la messe de minuit de l'église de la Madeleine, dit le journal en question, M. Bourgault-Ducoudray, premier grand prix de Rome, a fait exécuter deux morceaux fort remarquables de sa composition: un *Noël*, et un *Sub tuum*. Le petit orgue du chœur était tenu par M. Lavignac, prix du Conservatoire ; les solos ont été fort bien chantés par la voix pure et sympathique de *Mlle Cécile Dolmeck*, et le chœur était composé d'une quarantaine de personnes, enfants de chœur, *demoiselles* et *dames* ».

*** Le 1er janvier, à midi et demi, Leurs Majestés et le Prince impérial, entourés des membres de la famille impériale, ont assisté à la grand'messe solennelle dans la chapelle des Tuileries.

L'*O salutaris* a été entonné par Mlle Nilsson, dont la voix merveilleuse et le beau style ont produit le plus grand effet, accompagnée par le violon de M. Alard.

Les chœurs, dirigés par MM. Labarre et Jules Cohen, ont chanté le *Veni Creator*, le *Kyrie*, le *Gloria*, l'*Agnus*.

L'orchestre était dirigé par M. Tilmant, chef d'orchestre de l'Opéra comique, qui suppléait M. Auber. Le *Domine salvum*, répété trois fois par les masses exécutantes, à terminé la messe.

*** Voici une nouvelle qui, sans être officielle, nous est donnée comme certaine. — On nous assure que le 31 décembre, il a été décidé qu'on rétablirait les musiques de cavalerie supprimées depuis trois mois. Il n'y aurait aucun changement dans l'organisation réglementaire des corps de musique, si ce n'est que les chefs, promus à l'avenir, n'auraient que le grade d'adjudant et le titre de trompette-major. Les chefs actuels, momentanément *à la suite* dans les régiments d'infanterie, reprendraient rang, bien entendu, avec leur grade et les prérogatives dues à l'épaulette.

*** La reconstruction du grand orgue de Notre-Dame de Paris, confiée par le gouvernement à la maison A. Cavaillé-Coll, est en ce moment terminée ; l'instrument, joué pour la première fois aux offices de Noël par M. Sergent, organiste de Notre-Dame, a produit une grande sensation. Reconstruit sur le modèle des orgues monumentales de Saint-Sulpice du même facteur, ce bel instrument est aujourd'hui l'un des plus considérables d'Europe. L'inauguration de cet orgue hors ligne, qui complète dignement la magnifique restauration de la métropole, due au savant architecte Viollet-Leduc, aura lieu prochainement dans une séance toute spéciale : les premiers artistes de Paris, ainsi que M. Lemmens, le célèbre organiste de Bruxelles s'y feront entendre.

*** M. Aloys Kunc, maître de chapelle et organiste à la cathédrale d'Auch, a reçu du souverain Pontife la croix de chevalier de l'ordre de S. Sylvestre, pour ses excellentes compositions de musique sacrée.

Le gérant responsable :

E. REPOS.

Bar-le-Duc. — Typographie L. GUÉRIN et Ce.

LE PLAIN-CHANT. NEUVIÈME ANNÉE. N° 2. — FÉVRIER 1868. LA PAROISSE.

REVUE DE MUSIQUE SACRÉE ANCIENNE ET MODERNE

PARAISSANT LE 15 DE CHAQUE MOIS.

AVIS. — Toutes les lettres, les livres, les paquets, les morceaux de musique concernant la rédaction, les abonnements et les mandats sur la poste doivent être adressés, *directement et franco*, à E. REPOS, libraire-éditeur, directeur-propriétaire de la REVUE, des RÉPERTOIRES de musique sacrée et de l'ILLUSTRATION musicale, 70, rue Bonaparte, à Paris.

ABONNEMENT POUR 1868, A PARTIR DE JANVIER : FRANCE, 12 FRANCS PAR AN. — ÉTRANGER, 16 FRANCS.

AFIN DE SIMPLIFIER LE TRAVAIL DE NOTRE ADMINISTRATION, NOUS PRIONS LES PERSONNES DONT L'ABONNEMENT EXPIRE, DE LE RENOUVELER SANS RETARD. L'ABONNEMENT EST CONTINUÉ SAUF AVIS CONTRAIRE.

Les six premières années reliées en quatre gros volumes grand in-8°, chant, musique et texte, 40 *francs au lieu de* 72, *pour les abonnés à l'année* 1868.

SOMMAIRE.

CORRESPONDANCE.

L'article suivant qui nous a été envoyé sous forme de lettre, de Saint-Pétersbourg, sera lu avec un grand intérêt, nous en avons l'espoir: il donne un aperçu aussi complet que possible de la situation de la musique religieuse en Russie dont on n'a pas trop souvent des nouvelles. Il va sans dire que ce travail fait honneur à notre honorable correspondant M. de Lenz, conseiller d'Etat à Saint-Pétersbourg, et bien connu dans le monde musical par son bel ouvrage intitulé : *Beethowen et ses trois styles.*

Monsieur le Directeur!

Il ne sera peut-être pas sans quelque intérêt pour les lecteurs de votre Revue, d'apprendre quelque chose de positif, sur l'extrême orient de la musique sacrée, en Europe, dont, sur les bords de la Seine, on ne saurait avoir que des idées erronées.

C'est de la Chapelle impériale des chantres de la cour de Russie, que j'entends vous parler. Cette Chapelle sauvegarde la pureté de cette admirable musique sacrée du rite orthodoxe grec, qui nous est venue de Byzance de bonne heure, et qui a passé par de remarquables métamorphoses chez nous, dans le cours des siècles (1).

(1) L'origine de la musique d'église en Russie remonte au pape saint Grégoire le Grand, en 580 : les signes représentant les notes sont écrits en partie sur des lignes et en partie sans lignes, en-dessous des paroles au lieu de se trouver au dessus. Les paroles sont en prose, tirées de saint Jean Damascène et autres pères de l'Eglise. Dans la chapelle de la cour, on ne se sert que des notes modernes, telles que les nôtres. Le culte divin est célébré ordinairement par deux ou trois *djatschki* (chanteurs d'église) à la chapelle impériale; cependant il y a des chœurs réguliers de 20 à 30 chanteurs, tous doués de voix extraordinairement puissantes, lesquels, principalement sous le règne de l'impératrice Elisabeth, exécutaient les motets les plus difficiles avec la plus grande précision. Ils se perfectionnèrent encore sous Catherine II, qui préférait le style moderne. En 1768, la chapelle impériale comptait dix-huit *soprani*, seize *contralti*, douze *ténors* et quatorze *basses*. La chapelle fut dirigée successivement par Manfredini et Galuppi, compositeurs italiens de l'école de Palestrina : on y exécuta toutes leurs compositions, ainsi que celles de Werezoski, natif de l'Ukraine. Lorsque Galuppi entendit pour la première fois la musique d'église exécutée dans la chapelle de la cour, à Saint-Pétersbourg, il avoua qu'il n'avait jamais entendu de chœurs aussi parfaits en Italie, pas même à Saint-Pierre de Rome. Les voix de basses de la chapelle impériale russe sont les plus belles qu'il y ait au monde. On les recrute dans tous les pays; si elles ne s'élèvent pas au-dessus de l'*ut* (6e ligne de la portée clé de *fa*), elles descendent en général au contre *ut* et même au contre *si bémol* grave. Ces chantres sont payés un tiers de plus que ceux de la chapelle Sixtine.

(*Note de la Rédaction.*)

Le résumé des origines de la Chapelle, que je viens soumettre à l'appréciation de vos lecteurs spéciaux, résumé succinct, comme le comporte une simple lettre, permettez-moi de le relier au présent, en commençant par vous rendre compte du dernier concert de musique sacrée, donné par la Chapelle, à St-Pétersbourg. Ce concert eut lieu le 17/29 décembre dernier, dans la salle de l'hôtel des chantres de la Cour; spacieuse et belle habitation, entre cour et jardin, avec de vastes dépendances destinées à loger les chantres; située dans le plus proche voisinage du palais d'hiver, habité par S. M. l'Empereur pendant la saison rigoureuse. Le programme se composait presque exclusivement des compositions chorales de feu Bortnanski.

Un mot sur ce compositeur, inconnu dans l'ouest de l'Europe. Bortnanski est un *chérubin russe;* il rappelle Chérubini par la solidité de sa facture, par la direction toujours également austère de son esprit; il rappelle également ce maître, par la monotonie dans l'emploi des moyens d'action, par une certaine sécheresse dans les idées, que les plus fervents admirateurs de l'œuvre de Chérubini, et je suis du nombre, reconnaissent au célèbre auteur de la messe du Sacre : entre tous, Chérubini est un maître classique, mais il l'est, comme le bâtiment actuel du Capitole de Rome est un édifice classique. C'est, assurément, un beau monument, mais un monument, un peu froid, un peu compassé, indiquant, pour ainsi dire, du doigt, le plan irréprochable, le parchemin dont il est la réalisation, au lieu de saisir l'âme d'une prime-sautière impression qu'il produirait. Bortnanski est ainsi. Il est académique, il est rhétorique, il est excellent; mais, il est un peu froid et compassé. Sa pensée spirituelle s'élève rarement aux hautes régions où plane le génie de la musique sacrée, dont l'expression la plus ardente, la plus convaincue, la plus entière et la plus ineffable, se trouve, selon moi, dans le *Kyrie* de la Messe en ré (*Missa solemnis,* œuvre 123) de *Beethoven*, peu connue en France, trop peu connue en Allemagne même, où la Messe que Beethoven, dans une lettre à Chérubini, appela son chef-d'œuvre, est loin de circuler, à l'égal des symphonies du maître, dans l'organisme musical de notre époque. J'entends parler de la pensée, qui inspira le monument que Beethoven éleva à l'idée religieuse de tous les temps, couronnée par le christianisme. On connaît les défauts de la *Messe en ré;* ses impossibilités d'une exécution adéquate à l'idée mère de l'œuvre. Beethoven n'en reste pas moins le plus grand penseur qui, dans les signes de la musique, ait écrit l'histoire du cœur et de l'esprit humain! C'est à ce titre, qu'il convient de placer la *Messe en ré*, sous les yeux du lecteur, comme on montrerait à un architecte, le Parthénon d'Athènes, afin de commencer par la fin, pour lui dire: « C'est là le pinacle : *Incessu patuit Dea!* »

Chérubini ne reçut pas le baptême de la pluie de feu sacré qui engendra la Messe en ré de Beethoven qu'il est bon de ne pas confondre, comme il arrive, avec le reste de son œuvre de musique sacrée, avec sa Messe en ut majeur, avec *l'oratorio*, le *Christ au mont des Oliviers ;* inspirations faibles relativement. Bortnanski, comme Chérubini, a l'étoffe, il a la facture, il a la *maestria,* il a l'inspiration même, il ne reçut pas le don du vrai génie. Le cachet du talent de Bortnanski, c'est l'honorabilité, comme vous dites en France. Bortnanski a la main légère dans le style fugué, mais il l'emploie, comme Chérubini, comme un moyen, il ne l'emploie pas comme idée, *idéellement,* voudrais-je dire (*sit venia verbo*) il passe par la fugue, il n'y fait pas, saintement, demeure! Ce fut Beethoven, qui créa le *romantisme* de la fugue; la fugue-idée; la fugue *sui generis.* On ne le sait pas encore, mais un jour viendra où on le saura. Il en est de cela — et en France vous n'en devez pas douter — comme des symphonies du maître. Il fallut des ruses à Habeneck, à Paris, on se le rappelle, pour faire consentir l'orchestre du conservatoire, *à essayer* chez lui, un jour perdu, férié, la symphonie héroïque, la symphonie en *ut mineur*, prises en pitié alors. — On sait le rôle que ces reines instrumentales jouent aujourd'hui à Paris! La symphonie en ut mineur y a été appelée : l'Empereur; le couple des deux symphonies constitue simplement l'*Arc de triomphe* des Champs-Elysées, la montagne de marbre, *élevée d'une autre façon; Habent sua fata libelli!* Le jour viendra où l'on verra clair dans les fugues de Beethoven de la Messe en ré, qui marquent l'avénement de jours nouveaux, et dans le style, et dans la substance de la fugue, laquelle est l'épine dorsale sur laquelle vit et existe la musique sacrée des trois principales églises chrétiennes.

Depuis le *stabat* de Rossini, qui introduisit dans l'Eglise un style mi-partie sacré, mi-partie séculier, la manière d'envisager la musique sacrée s'est modifiée. On consent généralement à l'entendre, mais encore faut-il qu'elle amuse et flatte les sens mis en émoi par l'oreille trop facilement séduite!

Et voilà ce que nous n'avons pas à craindre en Russie. La Chapelle impériale des chantres de la cour est une sentinelle apostée à la porte de notre musique sacrée, pour en défendre l'entrée, à l'élément de l'opéra. Par une exécution répondant à la portée du style d'église, la Chapelle défend la musique sacrée contre la musique de théâtre; par la composition d'œuvres chorales, dans le sens du style d'église, elle enrichit cette branche de l'action musicale, sans faire la part des passagères fantaisies du public, quand le génie de Rossini a fait un tour à gauche pour prendre au sein

de l'Eglise, le chemin de la rue Lepelletier.

En parlant de la Chapelle impériale des chantres de la cour, à Saint-Pétersbourg, il convient de reconnaître, en première ligne, les soins intelligents que M. Bachmetiew, son directeur actuel, donne aux exécutions chorales de l'ensemble, qu'il conduit en personne aux répétitions, dont il dirige les directeurs conduisant les exécutions publiques qui ont lieu au profit des chantres. M. Bachmetiew, est un musicien consommé, un gentilhomme qui a laissé une fortune dans la musique. Dans la capitale, il s'entoura, sa vie durant, du meilleur quatuor de Saint-Pétersbourg, excellent violoniste qu'il était; en province, dans sa propriété, d'un orchestre au grand complet dont il conduisait les hauts faits en matière *Beethoven*. M. Bachmetiew est connu par ses compositions en tous genres, symphonies, quatuors, concertos de violon, romances, musique sacrée. Son hymne de séraphins (*ré mineur*) exécuté au concours du 17/29 décembre dernier le prouverait, à lui seul, par son style mélodique naturel, par sa facture de maître, si M. Bachmetiew n'avait pas produit une série d'œuvres musicales remarquables. La musique sacrée de M. Bachmetiew a été éditée, en partie, chez M. Stellowski, marchand de musique éditeur, à Saint-Pétersbourg (1).

Le programme du concert du 17/29 Décembre, se composait encore de partitions de Bortnanski, appelées *concerto* par l'auteur, parce que ces compositions *a capella* étaient destinées à être exécutées dans des concerts, *ad hoc*. Ces partitions se ressemblent beaucoup; elles sont la mise en musique de textes de l'Ecriture sainte, des psaumes particulièrement. Leurs mouvements changent peu ; leurs modulations ne sortent guère de la quarte ; leurs parties fuguées accusent la main de maître, mais ne sont guère en relief. Le style mélodique tient de l'école italienne ; les cadences Italiennes arrivent avec la régularité d'un pendule ; les conclusions sont paisibles. Envoyé en Italie, par le gouvernement, Bortnanski était naturellement conduit à puiser aux sources italiennes du chant et de la manière de le traiter. Or, la Russie existe de sa propre autorité, au moral comme au physique. On désirait donc plus d'originalité, pour un pays *sui generis*. L'œuvre de Bortnanski est immense, une partie, seulement, en a été gravée à Pétersbourg. Les archives de la chapelle impériale des chantres de la cour, conservent un précieux dépôt des manuscrits de Bortnanski, auquel appartient, sans contredit, la première place dans la composition de la musique sacrée *russe*.

Les Italiens *Galupi* et *Sarti* précédèrent Bortnanski dans cette carrière, du temps de l'impératrice Catherine II. Pendant la seconde moitié du 18e siècle, la musique de théâtre, la musique d'Eglise de l'Europe, c'était *l'Italie*. La Russie n'y fit pas exception. La brillante cour de l'impératrice Catherine II inclinait aux effets *à giorno*, dans les arts. *Sarti*, nommé en 1784, maître de chapelle de la cour impériale, *italianisa* l'art russe musical, dont le caractère véritable est la profondeur, l'onction, la foi vive, et non point le côté voyant de l'art. *Sarti*, pour citer un exemple, composa à l'occasion de la prise d'Otchakow, par les armées de l'impératrice, un hymne, où le canon renforçait les basses, le canon étant accordé par différents calibres ! C'était tirer au *canon*, un feu d'artifice italien. Bortnanski est infiniment plus russe que Sarti; seulement, il ne l'est pas assez, et son *Pater noster*, exécuté au concert du 17/29 Décembre, est d'une forme par trop monotone, pour être à la hauteur des plus sublimes paroles qui jamais furent placées dans la bouche de l'homme. Un *Pater noster*, est comme une messe ; il lui faut des accidents de terrain figurés par divers mouvements, motivés, inspirés surtout.

(1) Outre leurs chants populaires, les Russes possèdent divers instruments nationaux, dont plusieurs paraissent avoir une origine très-reculée : parmi ceux-ci, sont la *pandora*, espèce de luth originaire de l'Ukraine, où il est en usage soit pour l'accompagnement du chant, soit pour l'exécution des danses nationales et polonaises; le *gusli*, sorte de harpe russe qui a la forme du psalterium allemand; le *gudok*, violon à 3 cordes, dont se servent les paysans russes ; le *palalaika*, guitare à 2 cordes en usage parmi le bas peuple de Russie; le *dutka* ou *schweran*, instrument à vent très-ancien, formé de deux tuyaux unis, de grandeur différente, qui ont une seule embouchure et trois trous ; et la *walnika*, chalumeau fait avec une vessie de bœuf et deux ou trois roseaux qui y sont attachés.

Les Russes qui ont leurs orchestres d'opéra et leurs musiques militaires à peu près semblables aux nôtres, se servent aussi d'une musique de cor d'un effet étonnant. Vingt, trente, quarante exécutants ont chacun une espèce de cor qui ne donne qu'une seule note ; ces cors sont accordés de telle façon qu'ils fournissent, comme les tuyaux de l'orgue, toutes les notes nécessaires pour exécuter un morceau de musique avec les accompagnements. Cette espèce d'orchestre rend des sons plus forts, plus nourris que nos instruments à vent. Par un temps calme, on entend cette musique à plus de huit kilomètres de distance, lorsqu'on joue pendant la nuit et sur un lieu élevé. De près, ces cors produisent l'effet d'un grand orgue, et de loin on croit entendre un harmonica. Un bon orchestre de cors russes peut exécuter des quatuors, des concertos, des fugues, des symphonies, et faire les traits et les trilles avec la plus grande netteté. Il existe à Saint-Pétersbourg et à Moscou plusieurs chapelles dans lesquelles se trouvent des orchestres de ce genre. Pendant le séjour de Sarti dans la capitale, on exécuta à la chapelle impériale une messe de *requiem*, un oratorio et plusieurs morceaux de musique sacrée avec ces instruments. — En 1817, ce genre de musique s'introduisit en Allemagne. On exécuta dans cette année à Manheim, sur la place publique, un *Te Deum*, qui fut accompagné du haut d'une tour par un orchestre composé de cors de chasse et de seize trompettes : cet ensemble produisit un effet difficile à exprimer.

(*Note de la Rédaction.*)

Le concert offrit encore un de ces hymnes *à capella* appelés en Russie, hymnes *d'origine populaire* (prostowa napewa) et un des hymnes appelés *d'origine grecque* (gretsches Kowa napewa) qui n'ont peut-être pas d'auteur proprement dit qui naquirent, se développèrent, vécurent, comme les chansons nationales des peuples naissent, se développent, vivent. Il faut savoir gré à M. Bachmetiew, de tirer ces précieuses reliques de la poussière des cartons, où elles reposent, en y faisant un choix aussi judicieux, que celui des deux pièces précitées.

Les solistes de la Chapelle impériale, qui méritèrent le plus au concert du 17/29 Décembre furent : Des soprani, M. Kapilow : des ténori M. Desmentiew : des basses, MM. Storajenko el Ogloblinski. La musique fut conduite par M. Rochnew, dirigé en cela par le directeur en chef, Rachmetiew.

Les chantres de la cour impériale, appartiennent à la musique du service divin, célébré dans les églises des palais, de S. M. l'Empereur de Russie. Une admission des chantres de la cour, dans un concert est une faveur exceptionnellement obtenue. Les concerts, de la Chapelle, donnés jusqu'à trois fois par an n'en sont que plus prisés par le public de Saint-Pétersbourg qui ne manque pas d'encombrer la salle de la chapelle, très-avantageuse aux auditions musicales, mais ne pouvant contenir que trois cents personnes environ ; très en faveur cependant auprès de la haute société de Saint-Pétersbourg qui en a pris l'habitude aux concerts symphoniques de la *société des concerts*, fondée par le général Levofw à la chapelle, à l'instar de la *société des concerts de Paris*. Une donnée historique, monsieur le Directeur ; pour clore cette lettre sans doute, trop longue, déjà.

La 1re compagnie des chantres de musique sacrée en Russie, remonte au 17e siècle, au règne du Tzar Clewis Miailowich ; à l'antique capitale de la Russie, Moscou. Les chantres provenaient alors de Kiew, du berceau de la foi orthodoxe grecque. Cette compagnie fut transférée à Saint-Pétersbourg, en 1796, et prit, dès lors, le nom de chapelle des chantres de la cour. Les meilleures voix y arrivent, comme par le passé, de la petite Russie où le climat favorise l'organe. La plupart des chantres, sont fils de prêtres russes. On les reçoit à la chapelle, dès l'âge de 9 ans. Ils sont logés, habillés, nourris, instruits, aux frais du gouvernement. A l'âge de 17 ans, époque climatérique pour la voix, le cours gratuit *dit de collége* commence. A la fin du cours, les uns, reconnus inaptes à la musique, deviennent fonctionnaires ; les individus reconnus aptes *passent* au cours spécial de l'art musical. Le personnel des chantres, monte à 26 basses, 16 ténors, 20 contre alti et 30 soprani. Sur ce nombre 50 chantres, sont d'ordinaire, en fonctions. C'est le cadastre de 92 chantres, qui est la règle ; il y en a bien jusqu'à 120. Les gages touchés par les chantres en fonctions, varient de 215 jusqu'à 570 roubles, pour les adultes ; de 115 à 143 roubles, pour les mineurs. Il n'y a qu'à multiplier ces chiffres par 4, pour obtenir les montants en francs (1).

Le personnel administratif et le corps enseignant de la Chapelle, se composent, d'un directeur en chef, d'un inspecteur, de deux professeurs de chant, de deux répétiteurs, de deux conducteurs de la musique ; des professeurs de cours de collége, et de la chancellerie.

Les directeurs de la chapelle furent tous des hommes dont la réputation, en matière musicale, était faite, et qui appartenaient à la haute noblesse. Je nommerai : feu Levofw père, le général Levofw, fils du précédent, violoniste et compositeur connu ; M. Bachmetiew, chambellan de S. M. l'empereur, dont le talent, comme violoniste, compositeur et connaisseur en musique, ne fait pas un doute.

Voilà, monsieur le directeur, ce que je croyais avoir à dire à la *Revue de musique sacrée*, comme un faible tribut, apporté de ma part, à la considération que la *Revue* inspire en Russie.

W. de Lenz, *conseiller d'Etat.*

(1) Pendant tout le règne de Pierre le Grand, les réformes de ce souverain s'étendirent jusque sur la musique ; il fit venir d'Allemagne toutes sortes d'instruments, institua une légion de jeunes Russes destinés à apprendre cet art, et à l'enseigner ensuite. — En 1720, le duc Charles-Ulric de Holstein amena à Pétersbourg sa chapelle et sa musique de chambre allemande ; Pierre le Grand assistait souvent à ces concerts et faisait jouer les musiciens à sa cour presque chaque semaine. En 1721, ce même orchestre se fit entendre publiquement dans les fêtes données à l'occasion de la paix de Moscou. Beaucoup de jeunes gens de la capitale prirent des leçons de ces artistes allemands, et lorsque le duc retonrna chez lui, les meilleurs sujets de la chapelle furent engagés au service de Catherine Ire. Pierre le Grand apprit d'eux à jouer du violoncelle. — Sous le règne d'Elisabeth, vingt années forment une brillante époque pour la musique russe. Dans les fêtes données pour la paix avec la Suède, en 1754, on représenta divers opéras célèbres en Italie ; le maître de concerts, Madonis, publia plusieurs concertos de violon et des symphonies. — Sous le règne de Catherine II, la musique acquit une nouvelle splendeur ; on représenta, en 1762, l'*Olympiade* de Manfredini, et la salle d'opéra était toujours remplie par plus de 3,000 spectateurs. Des intermèdes italiens et des comédies russes et françaises alternaient avec l'opéra. Statzer, de Vienne, était maître de concerts. On exécutait les symphonies et les œuvres de Holzbauer, de Gasmann, de Gluck; dans le Carême de 1768, on organisa des concerts spirituels où furent entendues les compositions de Salieri, de l'abbé Vogler, de Vincenzo Martini, de Cimarosa, de Schutz, de Marcello, etc. — En 1802, on exécuta sur le théâtre de Pétersbourg l'oratorio de la *Création* de Haydn, et dans les concerts on entendit Clementi, Rode, Baillot, Hummel, etc.

(*Note de la Rédaction.*)

DE QUELQUES ERREURS
dans la phraséologie et la ponctuation de la psalmodie.

Il ne sera pas nécessaire d'insister sur la ponctuation de la psalmodie, car il suffit d'y suivre le sens du texte, en s'arrêtant toujours aux signes ordinaires de repos placés en dehors de la médiation, et qui consistent habituellement en virgules, attendu que le point, le point et virgule, et les deux points ne se rencontrent qu'en certains cas assez rares. Mais il faut bien observer que les virgules sont quelquefois insuffisantes, et que la nécessité de reprendre haleine, surtout lorsque l'on chante lentement, oblige à introduire de temps à autre des respirations supplémentaires que la psalmodie admet toutes les fois que le sens et le jugement ne les excluent pas d'une façon absolue. En thèse générale, on peut poser cette règle qu'il ne faut pas séparer les mots dépendant immédiatement les uns des autres, et qu'il faut faire en sorte, si un léger arrêt devient indispensable, qu'il soit pour ainsi dire imperceptible. Voici donc quelques règles à suivre :

On peut, lorsqu'une respiration devient nécessaire, séparer légèrement du verbe le sujet accompagné soit d'adjectifs, soit de mots complémentaires ; ou bien encore lorsqu'il est lié à une phrase incidente. Exemple :

Virgam virtutis tuæ | *emittet*, etc.

On sépare de même les petits membres de phrase : *Tecum principium* | *in die virtutis tuæ* | *in splendoribus sanctorum*, etc.

On respire encore régulièrement ou convenablement après les mots qui sont suivis de la conjonction *et*, comme dans le verset : *Juravit Dominus* | *et non pœnitebit eum*, etc.

Lorsque le sujet se trouve placé après le verbe, et qu'il y a lieu de reprendre haleine, le repos devra devenir peu sensible : *Memoriam fecit mirabilium suorum* | *misericors et miserator Dominus*, etc.

L'usage et l'exemple des églises, malheureusement très-peu nombreuses, où la psalmodie est exécutée avec soin, compléteront les règles élémentaires que l'on vient de lire. Nous croyons devoir ajouter seulement, qu'il faut toujours éviter dans la psalmodie un sautillement qui résulterait sans doute d'une façon d'alterner trop fréquemment, et comme avec une sorte d'affectation des syllabes brèves et des syllabes communes que la prononciation n'exige point, et qui donnent à la récitation des psaumes une sorte de rhythme cadencé, comme par exemple quand on prosodie d'une façon exagérée :

Nĭsī dŏmĭnŭs cūstŏdīĕrīt cīvĭtātĕm, etc.

Afin de rendre les erreurs plus sensibles, nous en indiquerons quelques-unes qui n'auraient jamais dû être tolérées. Ainsi, un assez grand nombre d'ecclésiastiques de province chantent le verset d'invocation aux Vêpres, *Deus in adjutorium* | *meum intende ;* et l'on répond assez souvent, *Domine ad adjuvandum* | *me festina ;* etc. Il est nécessaire de dire : *Deus in adjutorium meum* | *intende*, et répondre : *Domine ad adjuvandum me* | *festina*.

Telle est encore l'erreur de ceux qui disent-*Dominare in medio* | *inimicorum* etc. ; *dispersit, dedit* | *pauperibus*, etc. ; *Quoniam si voluisses* | *sacrificium dedissem utique ;* | *exquisita in omnes* | *voluntates ejus ;* | *intellectus bonus omnibus* | *facientibus eum*, etc. ; tandis qu'il faut dire :

Dominare | *in medio inimicorum* etc. ; | *dispersit*, | *dedit pauperibus*, etc. ; | *Quoniam si voluisses sacrificium* | *dedissem utique ;* | *exquisita* | *in omnes voluntates ;* | *intellectus bonus* | *omnibus facientibus eum*, etc.

Il est encore fort commun d'entendre les chantres au verset *Sicut erat* s'arrêter après le mot *sæcula,* qui pourtant se rattache indispensablement à *sæculorum*. Et tel est l'inconvénient d'une mauvaise ponctuation, qu'elle peut même quelquefois produire des fautes réelles dans la psalmodie. Ainsi certains psalmodistes chantent dans le septième mode :

Glōrĭă Pătrĭ ĕt | *Fĭlĭō.*

Comme ils ne font pas le moindre repos après le mot *Patri*, ils en rendent la dernière syllabe faible en la rattachant au monosyllabe *et* qui vient après ; tandis que cette conjonction appartient au mot suivant. Il est donc nécessaire de chanter :

Glōrĭă Pātrĭ | *ĕt Fĭlĭō.*

Toutes ces indications nous ont été fournies par des observations fréquentes, faites soit à Paris, soit dans les départements : et il est nécessaire de s'y conformer pour obtenir une bonne psalmodie. Elles concordent d'ailleurs avec tous les traités de plain-chant (1).

La Rédaction.

(1) On en peut trouver six à la librairie Repos, signés des meilleurs auteurs.

A PROPOS DE L'EXPOSITION UNIVERSELLE.

TRAITÉ
théorique et pratique de l'accord des instruments à son fixes.

Nous continuerons dans le Numéro du mois prochain l'examen que nous avons repris en sous-œuvre des orgues et harmoniums à l'Exposition universelle, et auquel la longueur des articles ne nous a pas permis de donner place aujourd'hui.

Le lecteur ne s'étonnera pas trop si, dans ce compte rendu complémentaire, la description survit au fait, et se prolonge assez longuement

au delà. On en a dit la raison ; *ils étaient quarante-deux mille*, et les exposants d'instruments de musique figuraient dans ce nombre par un chiffre assez respectable.

Parmi les ouvrages didactiques et théoriques désignés dans notre analyse spéciale, nous avons mentionné avec éloges le *Traité théorique et pratique de l'accord des instruments* par M. l'ingénieur Fourneaux. C'est là, nous aimons à le redire, une découverte des plus précieuses dont on est redevable à cet excellent facteur qui reçoit de toutes parts les très-grandes félicitations des hommes les plus distingués dans le clergé, dans les sciences et les arts. Au nombre de ces illustres approbations, nous sommes heureux de mentionner celle que S. Em. Mgr. le cardinal archevêque de Bordeau a adressée à l'auteur de ce Traité.

A Monsieur l'ingénieur Fourneaux fils, facteur d'orgues.

Monsieur,

« L'appréciation de votre TRAITÉ THÉORIQUE ET PRATIQUE « DE L'ACCORD DES INSTRUMENTS, échappe à ma compétence. « Il faudrait pour cela des connaissances spéciales qui me « sont nécessairement étrangères. Cependant il m'a suffi « de lire quelques chapitres pour constater l'ordre et la « clarté qui distinguent cette intéressante étude.

« Le plan, la contexture, les détails accusent une science « profonde et sûre d'elle-même. Des travaux journaliers « et une constante observation vous ont mis à même de « dévoiler les secrets et les lois mystérieuses de la nature. « Veuillez recevoir, avec mes remerciements, mes vives « et sincères félicitations ».

Signé : Ferdinand, card. DONNET,
Archevêque de Bordeaux.

DE LA MUSIQUE DE L'AVENIR.

(*Musique dramatique et musique religieuse.*)

La critique musicale en est revenue à s'occuper beaucoup depuis quelque temps de Richard Wagner ; et déjà l'on a remarqué que ceux-là mêmes qui auparavant l'accablaient de leurs traits les plus acérés sont à présent tout miel à l'égard du hardi compositeur germanique.

Dernièrement encore, on lisait dans un journal politique, un article où M. Jouvin appelle « un grand artiste » aux « puissantes facultés » ce même compositeur qu'en 1860 il qualifiait de « Marat de la musique », après avoir dit que Berlioz en était le « Robespierre ».

A la même époque notre spirituel confrère insinuait que la musique des opéras de Wagner ressemblait à « un macaroni qui file et ne se rompt jamais ». Toutefois il déclarait, non sans quelque ingénuité, qu'il n'avait jamais entendu une seule note de l'auteur de *Rienzi* et du *Tannhauser*.

Aujourd'hui, non content d'appeler Wagner un « grand artiste », de lui reconnaître « une forte personnalité », et de convenir que le maître allemand a été, il y a huit années, « très-discuté et *très-peu écouté* à Paris », le critique pousse la magnanimité jusqu'à se faire l'écho d'une « explosion d'enthousiasme » qu'aurait produite le final du premier acte de *Lohengrin*, à une répétion du théâtre lyrique qui, comme on le sait, a mis à l'étude cet ouvrage pour être représenté au mois d'avril prochain.

Nous voilà donc bien loin des plaisanteries *macaroniques* de 1860.

C'est une conversion aux trois quarts faite.

Et nous en verrons bien d'autres ! ajoute M. L. Leroy, dans le journal *La liberté*.

Oui, sans doute, nous en verrons bien d'autres ; il faut bien l'espérer : car le vrai public aime les réactions, et se lasse un jour de s'être laissé imposer des jugements comme cela est arrivé pour les trois représentations de *Tannhauser* à l'opéra. En second lieu, le *Lohengrin* se prépare, comme on dit ; une foule de faits lui frayent le passage : les concerts *populaires* et autres, révèlent chaque jour les beautés que renferment les compositions du novateur allemand : On en entend de nombreux fragments qui maintenant sont l'objet d'admirations enthousiastes; et ces admirations-là ne se laisseront pas, — nous l'espérons bien, — mettre à néant par deux ou trois critiques qui n'ont que le tort de ne pas examiner de plus près, et surtout de ne pas se persuader que l'art ne peut rester stationnaire.

Nous lisions un jour, dans une lettre de Mme de Sévigné, à propos de l'opéra de *Cadmus* de Lully, si nous ne nous trompons : « On répète souvent la symphonie de l'opéra nouveau ; c'est une chose qui surpasse tout ce qu'on a jamais ouï ». On entendait alors par *symphonie*, comme cela se dit encore aujourd'hui en Italie, tout ce qui, dans un opéra, est écrit pour l'orchestre, ou plutôt pour les instruments indépendamment du chant : ainsi, les introductions instrumentales, les intermèdes, les accompagnements des chœurs, les ballets, etc. Et cette chose, *qui surpassait tout ce qu'on avait ouï*, se composait de deux seules parties de violon doublées, le plus souvent d'une basse qui faisait *la basse continue*, et de deux ou trois hautbois, flûtes ou trompettes. Comparez cela, s'il vous plaît, à la symphonie en *ut mineur* de Beethowen, à la marche du couronnement du *prophète* de Meyerbeer, au *Crucifixus* de la messe de Listz ? Il est vrai qu'au temps de Mme de Sévigné, la musique dramatique était à peine née en France. Il est vrai aussi que la musique moderne, celle qui est issue de l'harmonie dissonnante trouvée par Monteverde et Gumpelzhaïmer ne remonte qu'à la fin du seizième siècle : d'où il faut conclure que notre art musical est encore assez jeune. Et tant de gens crient à la décadence !..

Regardez les autres arts, sous Louis XIV, même la littérature. La peinture d'Eustache Lesueur, de Lebrun, de Mignard, est bien

notre peinture, à laquelle s'est ajoutée la manière puissante, ou plutôt la richesse de coloris d'Eugène Delacroix. L'architecture du grand siècle est celle de notre siècle, qui a toutes les architectures, et commence à peine à avoir la sienne. Quant à notre musique; de deux choses l'une : ou elle est en progrès, ou bien elle est en décadence ; à moins qu'elle ne soit stationnaire, ce qui ne se peut pas, ce qui ne doit pas être, ce qui n'est pas. Dans les trois cas, que sera-t-elle dans deux cents ans ? Car, nous le répétons, si l'art ne progresse pas, il recule !

Et la musique religieuse ne progresse-t-elle donc pas ? Comparez les messes de Beethowen avec celles de Haydn ; le *Stabat* de Raimondi avec celui de Pergolèse ; le *Te Deum* de Berlioz avec celui de Lesueur ; la *messe en ré* de Gounod, *la messe solennelle* d'Ambroise Thomas, et la *messe du couronnement* par Listz, avec celles de Cherubini ! Nous ne parlons pas ici de la musique de Palestrina, que nous rattachons au plain-chant, qui est immuable comme lui, et sera toujours le plus admirable monument de l'art ecclésiastique : mais nous parlons de la musique comme art moderne, de la musique admise par l'Eglise dont elle vient augmenter les splendeurs aux jours de solennité.

Eh bien, cette musique doit progresser aussi : c'est une branche de l'arbre, et elle étendra ses rameaux d'autant plus que la sève monte ; et si nous avons à exprimer un souhait, c'est que des *personnalités puissantes* qui, comme Messieurs Berlioz, Ambroise Thomas, n'ont écrit que trop peu d'ouvrages en ce genre, se mettent à l'ouvrage ; que Listz, esprit musical élevé, nous fasse entendre bientôt une nouvelle œuvre sans s'inquiéter des petites critiques de détail, et très-passagères d'ailleurs, que sa messe a provoquées il y a deux ans, mais dont les beautés nombreuses et fortes sont restées dans le souvenir de tous ; et alors l'art suivra parallèlement dans le temple, la nouvelle route qu'il se trace au théâtre et au concert ; car il faut le redire encore, l'art ne peut rester stationnaire ; et quand il ne recule pas, il doit progresser malgré toutes les entraves !

SICARD.

CHRONIQUE.

*** Le Dimanche de la Chandeleur on a entendu à la messe du palais des Tuileries deux motets nouvellement composés par M. Auber ; un *Benedictus* pour deux voix égales, chanté par Mme Conneau et Mlle Bloch, et un *Ave Maria* chanté précédemment par Mlle Marie Battu, de l'Opéra.

*** Dans un concert donné au théâtre Carignan de Turin, on a exécuté l'ouverture de *Guillaume Tell* avec 10 pianos et 4 harmoniums ; puis l'ouverture de *Giovanna d'Arco*, de Verdi, à 40 mains. — On ne dit pas si l'ensemble a été merveilleux ; il faut bien le présumer, puisque le public des concerts semble aujourd'hui disposé à se fâcher assez souvent : On en a la preuve dans l'accueil que l'on fait aux concerts populaires à certaines compositions instrumentales ; et sans parler de la guerre des nouveaux Glukistes et Piccinistes à propos de Wagner, on en a eu encore un nouvel et regrettable exemple dimanche, en voyant l'auditoire se montrer assez sévère pour une *suite d'orchestre* de M. Massenet, un jeune lauréat qui ne méritait point cette rigueur.

*** Au mois d'août dernier, un concours a été ouvert, par le sénateur préfet de la Seine, pour la composition de chœurs sans accompagnement, destinés plus particulièrement aux réunions de l'orphéon des écoles communales et des classes d'adultes de la ville de Paris.

Un jury, pris dans le sein de la commission de surveillance de l'enseignement du chant, a été chargé d'apprécier le mérite de 142 chœurs présentés au concours.

Voici l'indication des chœurs qui ont été récompensés :

Chœur intitulé : *C'est Dieu !*

1re médaille, valeur 300 fr., à M. Léo Delibes.
2e médaille, valeur 200 fr., à M. J. Massenet.
3e médaille, bronze, à M. J. Betzens.
4e médaille, bronze, à M. Frédéric Lentz.

Chœur intitulé : *En avant !*

1re médaille, valeur 300 fr., à M. Léo Delibes.
2e médaille, valeur 200 fr., à M. Edouard Mangin.
3e médaille, valeur 200 fr., à M. J. Massenet.

Chœur intitulé : *L'Abeille*.

1re médaille, valeur 300 fr., à M. Ed. de Polignac.
2e médaille, valeur 200 fr., à M. Hémery (de Saint-Lô.)

*** Une remarquable séance de musique religieuse et de musique de chambre a eu lieu dernièrement chez un respectable ecclésiastique du faubourg Saint-Germain. Des artistes auxquels se sont mêlés des gens du monde et des amateurs émérites au suprême degré, ont interprété diverses compositions vocales avec une véritable perfection. On a entendu notamment un *Ave Maria* à 3 voix, ainsi qu'un grand trio de musique de chambre, pour piano, violon et violoncelle, œuvre de M. Sain-d'Arod, notre collaborateur, puis un *Tantum ergo* empreint du meilleur sentiment, composé par une jeune personne qui étudie à fond la science de l'harmonie et du contre-point, et dont les idées mélodiques sont franches et bien trouvées. Ce morceau a été fort bien dit par un jeune enfant de chœur : la séance s'est terminée par le duo de la *Reine de Chypre*, rendu d'une merveilleuse façon par M. Blot et M. Lutz, l'excellent chanteur du théâtre lyrique, accom-

pagné par M. Hector Salomon, l'habile maëstro de ce même théâtre.

*** « A en juger par les dispositions prises déjà dans un certain nombre de localités, on peut prévoir, dès aujourd'hui, que les Sociétés musicales n'auront que l'embarras du choix, les concours seront au moins aussi nombreux que les années précédentes. Ainsi nous savons, de source certaine, que des solennités de ce genre sont en voie d'organisation à Oissel (Seine inférieure), à Romilly-sur Seine, à Lons-le-Saulnier, à Périgueux (Dordogne), et à Chateau-Thierry (Aisne). La date de ce dernier concours est déjà fixée, nous dit-on, au 28 juin ». Il faut signaler aussi le concours de la ville de Grenoble : il aura lieu au mois d'août, à l'occasion de l'inauguration de la statue de Napoléon Ier qui sera érigée solennellement. On parle d'une invitation faite au nom de tous les habitants à LL. MM. l'Empereur et l'Impératrice.

*** A la seconde réunion artistique donnée par Mme la marquise de Suffray à ses amis, on a remarqué et applaudi plusieurs remarquables mélodies italiennes d'un jeune maëstro, M. Matiozzi, interprétées par Mmes Peudefer et Boudié. Toutefois le principal attrait de cette matinée était la lecture d'un poëme composé par Mme de Suffray en l'honneur du célèbre Joseph Karam, chef des troupes chrétiennes du mont Liban et qu'elle a récité sur un accompagnement de piano. On a fort apprécié et chaleureusement applaudi les pensées élevées qui ont inspiré l'auteur et la belle forme poétique qu'elle a su leur donner. Ce morceau ne tardera pas à paraître.

*** — On annonce comme prochaine, la publication des *Mystères de piano*. Cet ouvrage, d'un grand intérêt, dit-on, sera, nous n'en doutons pas, universellement apprécié ; il sera surtout indispensable à toutes les personnes qui touchent de cet instrument... *mystérieux ;* il faut supposer que ce journal se tirera à trois cent mille exemplaires, pour la France seulement !

*** La rive gauche de la Seine compte parmi ses dilettantes non-seulement des chanteurs, mais aussi des compositeurs de premier ordre. On a pu en juger de nouveau, lundi dernier, chez le docteur Trélat, de la rue Jacob. Des chœurs, — dont l'un du meilleur style, bien que modestement signé du pseudonyme : Max Silny, — ont été chantés par des dames et hommes du monde, dirigés par M. Léo Delibes, et accompagnés par M. Georges Bizet, avec *maestria*. Dans les soli, on remarquait la voix et le talent de Mme Trélat qui, pour couronner la soirée, a chanté, avec cet art exquis que chacun connaît, la romance de *Mignon* et les *Ducats*, de Bériot. Mais ce n'est pas tout : Christine Nilsson, la charmeuse du jour, a ravi tous les assistants ; d'abord avec Mme Trélat, dans un petit duo de Blangini, que l'on a redemandé ; puis avec Delle-Sedie, dans le duo de *Don Pascale*, que l'on n'a pas osé redemander, car les répétitions d'*Hamlet* réclament la voix d'Ophélie. Notre maître Ambroise Thomas brillait parmi les auditeurs, non loin de M. Emile de Girardin. On a dit deux fois son chœur de *Psyché*, si fort applaudi à l'avant-dernier concert du Conservatoire.

*** Par arrêté du général commandant supérieur, ont été nommés :

Inspecteur général des corps de musique de la garde nationale de la Seine : M. Émile Jonas.

Capitaine de musique de la cinquième subdivision : M. Jancourt, en remplacement de M. Forestier aîné, décédé.

Capitaine de musique de la deuxième subdivision : M. Thibaut, en remplacement de M. E. Jonas, promu inspecteur général,

*** Les Anglais ont du goût pour les grandes exécutions musicales. En quelques jours il a été chanté à Londres, le *Messie*, de Hændel, et la *Création*, de Haydn, le premier par la Sacred harmonie Society, à l'occasion de la Noël, et le second par la National choral Society, pour le Nouvel An. Cette dernière société a également chanté le *Mesie*. Elle annonce *Elie*, de Mendelssohn, pour une circonstance non encore déterminée, mais prochaine. En France, il faut bien le dire, nos sociétés chorales font trop souvent leurs délices de certains chœurs où l'on imite le bruit du marteau et de l'enclume, le chant du coq, le cri du grillon, le miaulement des chats dans les gouttières. La *réforme musicale* ajoute que « ce n'est pas cette musique qui doit moraliser le peuple français » : — Nous sommes bien un peu de cet avis. Il y a encore beaucoup à faire pour que nous devenions des musiciens sérieux.

*** Au théâtre italien de Nice, on chantait dernièrement la *Traviata*. — Vous savez ! l'histoire d'une petite dame poitrinaire ! — Le célèbre jardinier, Alphonse Karr, assistait à la représentation : Son voisin lui demanda son avis :

« Cette pièce, répondit-il, a, ce me semble, un inconvénient local. On envoie ici les personnes dont la poitrine est attaquée ou menacée, et la représentation de cet opéra n'est pas faite pour égayer les malades, leurs parents ou leurs amis. La municipalité ne pourrait-elle pas exiger qu'on modifiât le dénoûment ! La *Traviata* serait guérie par le climat de Nice, et pour contenter tout le monde, ce serait un soir un allopathe, et le lendemain un homœopathe qui la soignerait ».

l'Editeur responsable, E. REPOS.

Bar-le-Duc. — Typographie L. Guérin et Ce.

LE PLAIN-CHANT. NEUVIÈME ANNÉE. N° 3. — MARS 1868. LA PAROISSE.

REVUE DE MUSIQUE SACRÉE ANCIENNE ET MODERNE

PARAISSANT LE 15 DE CHAQUE MOIS.

AVIS. — Toutes les lettres, les livres, les paquets, les morceaux de musique concernant la rédaction, les abonnements et les mandats sur la poste doivent être adressés, *directement et franco*, à E. REPOS, libraire-éditeur, directeur-propriétaire de la REVUE, des RÉPERTOIRES de musique sacrée et de l'ILLUSTRATION musicale, 70, rue Bonaparte, à Paris.

ABONNEMENT POUR 1868, A PARTIR DE JANVIER : FRANCE, 12 FRANCS PAR AN. — ÉTRANGER, 16 FRANCS.

AFIN DE SIMPLIFIER LE TRAVAIL DE NOTRE ADMINISTRATION, NOUS PRIONS LES PERSONNES DONT L'ABONNEMENT EXPIRE, DE LE RENOUVELER SANS RETARD. L'ABONNEMENT EST CONTINUÉ SAUF AVIS CONTRAIRE.

Les six premières années reliées en quatre gros volumes grand in-8°, chant, musique et texte, 40 *francs au lieu de* 72, *pour les abonnés à l'année* 1868.

SOMMAIRE.

AVIS. — Nous commencerons dans notre prochaine livraison la publication d'un important travail sur la situation de la musique religieuse en France, accompagné d'annotations sur les chœurs des principales paroisses de Paris, et les maîtrises les plus importantes qui existent dans les départements. Une tournée artistique récemment faite par notre collaborateur, M. SAIN-D'AROD, ancien continuateur de l'école de Choron, et que sa grande compétence a fait correspondre avec l'Institut, nous mettra à même de publier un historique à peu près complet dans son ensemble, et bien fait pour intéresser tous ceux qui désirent que la musique et les chœurs soient mieux exécutés dans les églises qu'ailleurs.

L'éditeur gérant, E. REPOS.

DE LA MUSIQUE RELIGIEUSE.

Le caractère qu'elle doit avoir ; — les éléments de l'art qui constituent ce caractère.

Toutes les prières, tous les chants de l'Eglise nous invitent à rentrer en nous-mêmes afin de chercher à vaincre nos passions ; tous nous disent sans cesse que nous devons abaisser notre orgueil devant la Majesté divine. On a souvent écrit que la musique d'église doit avoir quelquefois de la splendeur ; que parfois aussi elle doit exprimer la terreur inspirée par les jugements d'un Dieu bon, mais sévère ; que dans d'autres circonstances, elle a pour objet de porter aux pieds du Créateur de toutes choses, le sentiment de notre reconnaissance et de notre amour ; enfin qu'elle doit prendre fréquemment les accents suppliants de la prière. Mais l'impression de ces sentiments doit-elle avoir le même caractère que s'ils avaient une source purement humaine ? Ainsi, cette splendeur sera-t-elle celle d'un puissant monarque entouré d'une cour brillante, ou d'un général d'armée rentrant vainqueur dans sa patrie à la tête de ses légions triomphantes ? Cette terreur devra-t-elle ressembler à celle de l'esclave d'un maître barbare, ou de malheureux naufragés au moment où le bâtiment s'engloutit dans l'abîme ? Cette reconnaissance s'élevant vers le ciel prendra-t-elle les mêmes accents que ceux dont on se servirait pour exprimer sa gratitude à celui qui nous aurait rendu un éminent service ? Cet amour divin s'exprimera-t-il comme l'amour humain, quelque pur qu'on le suppose ? Cette prière, qui doit être surtout pleine d'onction, devra-t-elle ressembler à celle d'une mère ou d'une épouse implorant aux pieds du pouvoir sou-

verain la grâce d'un fils ou d'un époux condamné à mort? — Et comment pourra-t-on et devra-t-on exprimer ces différences? Ici s'arrêtent tous ou presque tous ceux qui ont abordé cette question. On entend bien dire que tel morceau n'est pas assez religieux, qu'il n'a pas toute l'onction voulue, qu'il sent trop l'opéra. Mais pourquoi? Ici, pas de réponse; et à l'exception de M. Fétis et de M. d'Ortigue, qui dans plusieurs occasions ont exposé avec le talent qui les distingue, les causes du caractère de la tonalité ecclésiastique, on vous dit : « Cherchez en vous-même ». Et c'est là une grande erreur. Quoi! parce que l'un sera d'un caractère facile, quelque peu insouciant même; qu'un autre, sensible à l'excès, exprimera tout, avec passion, et que l'un et l'autre porteront jusque dans leurs prières, à l'église, leurs dispositions particulières que la religion leur prescrit de combattre, il faudra, s'ils composent sur des paroles de l'office divin de la musique destinée à être entendue par la foule, que chacun d'eux l'imprègne, sans réflexion, sans critique, de son caractère propre; que l'un vienne nous troubler au milieu de nos méditations par ses chants passionnés, et que l'autre nous fabrique des chants faciles, beaucoup trop faciles, car ils sentiront souvent la romance du salon? A cela nous répondons sans hésiter : Non, la musique n'est point un art sans règles, sans principes, sans philosophie. Nous insistons sur ce dernier mot qui effraiera quelques-uns et fera sourire quelques autres. De tous les beaux-arts, la musique est celui qui, pour tout homme voulant en faire une étude sérieuse, a le plus besoin de cette philosophie de l'art en général, parce que son expression est entourée souvent de beaucoup de vague, et que les nuances de cette expression, faciles à sentir pour une oreille tant soit peu exercée, — ce qui suffit au plus grand nombre, — sont dans certains cas, pour celui qui veut pénétrer plus avant, assez difficiles à démêler au milieu du tissu mélodique et harmonique.

Sans avoir la prétention d'offrir ici un traité de musique religieuse, nous exposerons succinctement quelques-uns des principes qui, selon nous, doivent être observés dans ce genre de composition.

Et d'abord, en ce qui concerne la mélodie, nous pensons qu'elle doit procéder autant que possible, par des intervalles peu étendus, des intonations peu distantes. Non qu'on puisse parfois, pour exprimer certains sentiments, pour rendre certains effets, employer des intervalles même fort grands, comme les intonations à la sixte, à la septième, ou à l'octave; mais l'usage habituel de ceux qui sont assez rapprochés, a quelque chose de calme, d'apaisé, qui convient très-bien à la musique d'église.

Dans un mémoire extrêmement intéressant sur la *mesure des quantités d'air dépensées pour la production des sons de la voix*, M. Guillet dit que « la dépense d'air nécessaire pour l'émission des notes très-hautes d'une voix donnée, s'accroît manifestement avec l'acuité des sons à partir d'une certaine limite ». Or, cet accroissement ne peut évidemment avoir lieu sans quelques efforts, sans une certaine animation, et une sorte de surexcitation. Plus loin, l'auteur dit encore que « la quantité d'air dépensée pour l'émission des notes très-basses d'une voix donnée, décroît très-sensiblement à mesure que les sons deviennent plus graves, à partir d'une certaine limite ». On ne peut nier que cette décroissance annonce l'abattement et l'affaissement des sensations. Enfin le mémoire de M. Guillet constate que « lorsque la voix se tient dans des limites peu distantes de son *medium*, le courant d'air reste à peu près uniforme ». C'est ainsi que tout se coordonne, que tout s'harmonise entre notre nature physique et notre organisation morale, et qu'elles réagissent l'une sur l'autre; c'est ainsi que dans l'exaltation, la voix s'élève; qu'elle s'abaisse dans la tristesse, et que le sentiment chrétien qui évite tout extrême pour s'exprimer dignement, se maintient dans de justes bornes.

Il est également, et de tous points convenable d'éviter les mélodies procédant par successions ou intervalles chromatiques. Les sons qui déterminent ces successions ont des attractions trop spéciales, appellent des résolutions différentes qui nous reportent trop vers la musique théâtrale, vers le genre passionné. On conçoit sans peine qu'une cantilène composée de sons dont l'un conduit l'oreille vers tel ton, le suivant, vers un ton différent, le troisième à un autre encore, a un caractère agité, nous oserons dire tourmenté, qui rappelle trop les combats des passions. En outre, ces suites d'intervalles, les plus rapprochés dont nous fassions usage, ont quelque chose de languissant, une certaine mollesse qui ne convient point aux sentiments religieux, tels que les enseigne l'Evangile. On nous dit que, dans l'ancienne Grèce, Olympe exprimait par des intervalles plus rapprochés encore, — ceux qu'on nomme enharmoniques, — les gémissements, les lamentations dans ses chants élégiaques et funèbres.

Encore une fois, nous n'avons point la prétention de poser ici des règles; mais nous exposons des principes qu'il est bon, suivant nous, de ne pas perdre de vue lorsque l'on fait de la musique religieuse.

Quant à l'harmonie, la plus simple est préférable. Par ces mots la plus simple, nous n'entendons pas seulement l'emploi d'accords exclus du style sévère, du style étudié; bien loin de là, comme on le verra plus loin; mais nous voulons dire l'harmonie la moins recherchée, où il entre le moins de *feintes*, de

substitutions, qui ont pour but de détourner l'oreille et conséquemment l'attention, de la route naturelle qu'elle doit suivre. On ne devrait se servir aussi qu'avec sobriété de certaines combinaisons essentiellement du domaine de la musique dramatique moderne, et qui renferment plusieurs accouplements de notes attractives éminemment propres à l'expression passionnée. Mais, dira-t-on, appliquerez-vous ce principe à l'accord de *septième dominante* qui contient un de ces accouplements? Non; car il est un élément essentiel de notre musique moderne, et, si l'on veut nous permettre le mot, — il est passé dans nos mœurs : — mais dans l'emploi si fréquent que l'on en fait, il est préférable généralement de le *préparer* d'après les règles élémentaires de la science, et d'en traiter la *septième* comme dissonnance, principalement aux finales des phrases.

Les principes sont quelque chose, ou bien ils ne sont rien; ils sont vrais ou ils sont faux: et nous croyons qu'ils sont vrais, lorsqu'ils ont obtenu la sanction d'une longue expérience; car alors ils ne sont d'ordinaire que l'impression de la généralité posée comme règle. Nous croyons en outre que les mots dont on se sert pour exprimer ces principes ont quelquefois un sens plus profond qu'on ne le suppose d'abord, et qui échappe au premier coup d'œil. Or, que nous dit-on, dans les siècles antérieurs à la révolution musicale dont Monteverde a donné le signal, révolution qui souleva tant de résistance ? On nous dit que SI *contre* FA *c'est le diable en musique*, « SI *contrà* FA, *diabolus est in musica* ». Nous ne voudrions pas qu'on nous prît pour visionnaire ; mais qu'on nous permette de dire ici naïvement notre pensée. Nos passions non refrénées, que sont-elles autre chose, sinon l'influence exercée sur nous par l'esprit du mal ? A quelle époque Monteverde a-t-il eu la hardiesse d'employer sans préparation l'accouplement de ces deux sons, *si* contre *fa?* Au siècle de la renaissance; alors qu'avec les autres arts de l'ancienne Grèce, on cherchait à faire revivre ses tragédies, ses mœurs et toutes ses passions ! Ici nous citerons M. Fétis, qui a dit, — et c'est une des belles observations qu'on lui doit, — que cet emploi simultané et soudain de ces deux sons *si* contre *fa*, ou, pour l'appeler par son nom scientifique, de la *quinte diminuée* qui entre dans l'accord de *septième dominante*, renferme essentiellement en soi l'expression passionnée. Maintenant cette qualification de diabolique donnée par les auteurs anciens au rapprochement de ces deux sons, n'était-elle pas comme une sorte de pressentiment du rôle que cette combinaison, prise harmoniquement, devait jouer plus tard ? Voyons ce qui se passe de nos jours, où l'expression passionnée est, en musique, poussée aux dernières limites. On ne se fait pas faute d'employer ces combinaisons harmoniques compliquées, on en fait succéder plusieurs l'une à l'autre, on les mêle, on les enchevêtre de manière à produire une irritation nerveuse qui amène bientôt la fatigue. On dit que c'est de la musique savante. Eh mon Dieu, non ! elle n'est pas savante, elle est seulement compliquée. Il y a plus de science dans quelques mesures, souvent bien simples en apparence, de Palestrina, de Marcello, de Hændel ou de Haydn, que dans toutes ces recherches.

De tous les moyens employés par l'art musical, le rhythme est celui dont l'effet est le plus général. Le soldat, avec son éducation rude des camps, s'y montre sensible. Chez beaucoup de peuplades peu civilisées, la musique n'est, la plupart du temps, rien autre chose que du rhythme : il n'exige pour être goûté, ni beaucoup de délicatesse dans les impressions, ni une grande élévation d'esprit, et l'usage habituel de ce moyen conduit facilement à des trivialités. On conçoit, d'après cela, que dans la musique d'église, il faudrait être sobre d'effets rhythmiques. Les rhythmes recherchés, compliqués, ceux qui, mêlés ensemble annoncent, en se combattant, une grande agitation, doivent être sévèrement bannis du style religieux. On dit que saint Grégoire, dans sa réforme du chant ecclésiastique, acheva d'enlever au plain-chant ce que saint Ambroise et autres lui avaient encore conservé du rhythme et d'autres effets de la musique de l'ancienne Grèce et des chants traditionnels des Romains: et si l'on ajoute que cette suppression n'était que le résultat des inconstances et de la force des choses, — le mélange des populations barbares avec les Latins ayant profondément altéré dans sa prononciation la langue de ces derniers et en ayant presque totalement effacé le sentiment pur de la quantité, — nous répondrons que des hommes aussi supérieurs que saint Grégoire n'acceptent point de tels faits sans résistance, s'ils ne viennent seconder la haute pensée qu'ils poursuivent. Or, quelle était la réforme prêchée par les Apôtres, continuée par saint Ambroise, saint Augustin et les autres princes de l'Eglise, et développée plus amplement par saint Grégoire ? La nécessité de résister à nos passions ; de les combattre. Est-il donc surprenant que, dans sa réforme du chant religieux, Grégoire qui ne fut pas en vain surnommé *le Grand*, en ait entièrement fait disparaître ce qui pouvait rappeler les rhythmes des anciens, destinés à exprimer, à exciter les passions sans nombre et trop souvent honteuses des peuples païens ? Un tel exemple parti de si haut nous fait assez connaître avec quelle sobriété on doit faire usage des effets rhythmiques dans la musique d'église.

Aujourd'hui l'instrumentation joue un grand rôle en musique, principalement en ce qui concerne les instruments à vent : on en invente pour des opéras, et volontiers on composerait des opéras pour fêter la bienvenue

d'instruments nouvellement imaginés. Tout ce luxe d'instrumentation convient-il bien à la musique religieuse? Nous ne le croyons pas. Nous ne disons pas qu'on ne puisse l'employer quelquefois, du moins partiellement, car il faut l'avouer, il est des instruments que les gens de goût regrettent souvent de voir figurer à l'église, ce sont les violons à l'aigu, qui ne produiront jamais d'ailleurs qu'un effet grêle et mesquin sous les voûtes élevées de nos grandes basiliques, et dont quelques académies de l'Allemagne catholique ont depuis quelques années supprimé l'emploi dans la musique religieuse.

On prétend qu'on veut aujourd'hui du grand, du majestueux, du splendide ; — à la bonne heure ! — mais les Allemands qui ne négligent rien en fait de splendeur musicale, et qui, il faut bien l'avouer, nous sont quelque peu supérieurs dans l'esthétique et la philosophie de l'art, nous disent qu'en musique religieuse, ces qualités doivent se trouver non dans l'accessoire, mais dans le fond essentiel, dans la pensée mélodique, et dans la conception harmonique destinée à le soutenir ; autrement le but serait manqué. C'est sur l'orgue que doit reposer principalement l'instrumentation, c'est sur cette base fondamentale qu'une adjonction judicieuse d'autres instruments, les violons exceptés, peut intervenir; que ces instruments habilement traités peuvent se dessiner en variant leurs timbres pour compléter les teintes douces, mélancoliques, tristes, ou ajouter à l'expression de la terreur: mais encore doit-on se montrer extrêmement sobre dans l'emploi des instruments de cuivre seuls ; cette combinaison ayant une tendance naturelle, — et dont il faut se défier, — vers une expression romantique qui ne convient guère à la musique sacrée.

Si les beaux-arts ont une mission morale, et certes ils en ont une, ils ne peuvent l'accomplir qu'autant qu'ils élèvent notre esprit, qu'ils lui laissent un certain horizon à occuper plus ou moins heureusement, suivant le développement de nos facultés et la bonne direction que nous avons su leur imprimer. Autrement, si ceux des beaux-arts destinés à parler à nos yeux ou à l'ouïe, et à élever nos pensées par les sensations qu'ils nous causent, ne cherchent qu'à flatter nos goûts matériels et sensuels, ils ne se placent plus qu'à un niveau indigne d'eux, ils ne remplissent pas leur plus noble mission.

Il nous reste maintenant à dire quelques mots du style religieux en général. Et tout d'abord, nous irons au-devant de l'objection principale qui pourrait nous être faite. « Un assez grand nombre de morceaux qui jouissent d'une véritable célébrité et que vous êtes probablement le premier à admirer, s'écartent beaucoup, nous dira-t-on peut-être, des principes que vous posez ». Nous devons en convenir, en effet: et c'est ainsi que dans les compositions religieuses d'un grand artiste dont nous avons toujours admiré le magnifique talent, dans les messes de Cherubini, on trouve certaines finales où la répétition de l'accord de septième dominante suivi de la tonique plusieurs fois reitérée, sent trop le chœur d'opéra. Haydn, ce type de la perfection dans la plupart des branches de l'art, a composé des morceaux d'église où se trouvent des roulades, des strettes de fugues précipitées, et qui toutefois, nous le notons à dessein, toujours conçus dans un style élevé, sont bien plutôt de la musique pendant l'office, que des compositions véritablement religieuses. Le sensible, le touchant, l'immortel Mozart dans son *Requiem*, — ce sublime chant du cygne, — n'a-t-il pas placé à côté du *Rex tremendæ majestatis*, de *l'Oro supplex*, de l'admirable *Introït*, tous morceaux du plus immense mérite, n'a-t-il pas placé, disons-nous, le début de son *Dies iræ*, qui emprunte beaucoup trop la couleur théâtrale? Nous pourrions citer encore plusieurs autres exemples; mais quand on veut imiter les grands hommes nos maîtres, doit-on de préférence rechercher leurs erreurs ou plutôt les erreurs de leur époque, presque toujours rachetées d'ailleurs par les plus grandes beautés, qui manquent trop souvent à leurs imitateurs? Ainsi, quelles que soient les exceptions qu'on puisse produire, nous n'en persistons pas moins dans les principes généraux que nous avons posés.

Pour nous résumer, nous dirons que le style religieux doit être simple en même temps que ferme, pur et correct. Toutes les recherches harmoniques, mélodiques, rhythmiques, ou instrumentales, doivent en être écartées aussi bien que les banalités. On aura soin d'exclure des accompagnements certaines formules telles que les batteries, les arpéges rapides et autres dessins systématiquement employés pour soutenir le chant d'une romance ou d'une cantilène de l'opéra italien. On ne doit point non plus faire suivre les parties chantantes par un accompagnement note pour note, *nota ad notam;* il est bon d'y modifier quelque chose soit dans les valeurs, soit dans la figure, autrement ces parties instrumentales seraient complétement privées d'intérêt. Il n'en est pas de même dans certaines situations des opéras où ces formules faciles, ces batteries, ces instruments suivant la voix en esclaves, peuvent être bien placés, parce que n'attirant plus autant l'attention, ils la laissent libre de suivre les mouvements scéniques et les effets de théâtre.

Il est une dernière question que nous avons réservée pour conclure: Les formes scientifiques ou scolastiques conviennent-elles particulièrement comme on l'a dit si souvent, au style religieux? Nous y avons longtemps et beaucoup réfléchi, et nous nous prononçons sans hésiter pour l'affirmative, en faisant seulement quelques réserves.

Nous concevons très-bien que si l'on ne faisait entendre dans l'église que des fugues, des canons, des contre-points perpétuels, rien ne serait plus fastidieux ; les offices ressembleraient plutôt à une école qu'au sanctuaire de la prière. Mais un chant simple et large, soutenu par un accompagnement écrit avec soin, et où l'auteur aura fait entrer avec goût et discernement certaines formes scolastiques qui conviennent au genre grave, aura toujours un caractère de grandeur et d'élévation parfaitement approprié au temple saint. Que nous adressions à Dieu des supplications ou des actions de grâce, l'Eglise nous dit toujours de nous recueillir, de rentrer en nous-même ; conséquemment tout ce qui peut contribuer à produire en nous cette disposition d'esprit convient à la musique religieuse. Or des voix, des instruments qui se répondent, se croisent, qui développent avec les raffinements de l'étude une pensée musicale quoique bien appropriée au sujet, et la présentant sous diverses formes ; des harmonies dont la résonnance provoque tout d'abord l'étonnement, et fait désirer une suite, une solution appelée par l'oreille ; tous ces moyens qui occupent l'imagination, qui intéressent par l'organe de l'ouïe, même à leur insu, ceux qui ne sont pas initiés aux secrets de la science, et, fixant leur attention, les portent involontairement à réfléchir ; tous ces moyens, disons-nous, diamétralement opposés aux entraînements de la passion, modérateurs de cette exaltation qui nous pousse hors de nous-même sont, lorsqu'on les emploie avec sagesse, éminemment propres à faire naître en nous les dispositions où nous devons être dans nos églises, et nous prédisposent à ces élans de l'âme plus vivement caractérisés.

Et maintenant, si l'on nous demandait : Mais, aimez-vous donc ces interminables fugues dont plusieurs compositeurs et quelques organistes se plaisent à nous saturer ? nous répondrons d'abord que l'abus est l'opposé d'un usage sagement dirigé, et nous ajouterons même que certaines fugues composées sur des thèmes qui n'ont pas été heureusement choisis, n'ont, il faut l'avouer, rien de religieux : mais nous connaissons un grand nombre de morceaux de ce genre, écrits sur des sujets préparés avec plus de discernement : ces morceaux sont ordinairement destinés à occuper dans les offices une place qui serait peut-être moins bien remplie par d'autres pièces plus expressives. Ce ne sont pas, à vrai dire, des compositions profondément empreintes du calme religieux que ces fugues avec *strettes* rapides, chants entrelacés, dessins croisés ; mais c'est, comme on dit, de la musique pendant la cérémonie de l'église, musique qui doit toujours avoir un caractère noble, élevé, comme celle dont nous parlions plus haut à propos de Haydn. Or les formes de la fugue bien conçues, bien appliquées, se prêtent admirablement à ce caractère. Nous allons plus loin : Nous connaissons des fugues écrites sur des thèmes conçus dans une pensée expressive, et celles-là remplissent bien les conditions de la musique d'église. En effet, toutes les fois que le *sujet* reparaît, qu'il passe d'une voix à une autre, lorsque les répliques se rapprochent, l'expression pour ainsi dire se renouvelle, s'augmente, et peut être portée à un degré fort élevé. Nous ne citerons qu'un seul exemple : c'est la fugue de l'admirable *Kyrie* de la messe à trois voix de Cherubini : le thème est très-expressif, et il s'ensuit que l'ensemble du morceau est fortement empreint du même sentiment. Grétry l'a dit, et cette autorité n'est pas récusable : la fugue n'est ennuyeuse que pour deux raisons : ou parce qu'elle est mal faite, ou parce qu'elle est écrite sur un sujet mal choisi : Si le thème est chantant, elle sera chantante ; s'il est gai, elle sera gaie ; s'il est large et noble, elle aura tous les caractères de la grandeur ». Nous n'avons cité qu'un seul exemple ; nous en pourrions produire beaucoup d'autres, mais nous préférons abréger un travail qui est peut-être déjà trop long.

En exprimant ici nos opinions sur le caractère que doit avoir la musique d'église, nous n'avons pas eu la pensée de faire une critique d'actualité : nous admirons sans cesse le beau, partout où il se trouve, lors même que quelques imperfections viennent s'y mêler : nous désirons sincèrement obtenir les sympathies de tous ceux qui suivent la même carrière que nous ; mais par-dessus tout, nous aimons, puisque nous ne pouvons pas dire nous *idolâtrons*, cette branche sacrée de l'art auquel nous avons consacré notre vie toute entière.

SICARD.

LES ORGUES, HARMONIUMS, PIANOS, etc.,

A L'EXPOSITION UNIVERSELLE.

(Suite et fin).

La construction des orgues d'église est une des branches les plus anciennes et les plus renommées de la facture instrumentale. Nous avons eu longtemps en France pour facteurs habiles, Dallery et Cliquot : l'Allemagne s'est enorgueillie de Walker, le constructeur des fameuses orgues d'Ulm. On a cité pendant deux siècles, comme de rares chefs-d'œuvre, les orgues de Fribourg, de Harlem, de la salle Saint-Georges, à Liverpool, l'instrument monumental de la cathédrale d'York, le grand orgue de l'église catholique de Dresde, construit par le célèbre Silbermann, facteur du dix-huitième siècle, etc. Mais il s'est produit depuis vingt-cinq ans des perfectionnements merveilleux dans la soufflerie, dans l'agencement des mécanismes, la construction des laies, la position des claviers et des registres, et il n'est pas jusqu'aux vergettes du récit, du positif et de la

pédale que l'on puisse supprimer aujourd'hui, puisque déjà M. Barker, habile mécanicien, vient d'y suppléer par l'emploi de l'électricité, dans le nouvel orgue qu'il a construit pour l'église de Saint-Augustin.

Après MM. Cavaillé Coll, et Merklin Schutze, dont nous avons admiré les instruments dans l'un de nos précédents numéros, nous trouvons, pour la France, les noms de MM. Barker, Ducroquet, Chazelle, Damiens et Stolz : il convient d'y ajouter aussi ceux de M. Callinet, de Ruffach, auteur de plusieurs orgues en Alsace, en Lorraine, en Franche-Comté, et surtout d'un excellent instrument monté dans l'église de Saint-Joseph à Lyon ; puis de M. Hyppolite Beaucourt, facteur des orgues de Montpellier, Nîmes, Tarascon, Beaucaire, de Saint-Martin de Marseille, de Saint-Just de Lyon ; et enfin de M. Auguste Zeiger, restaurateur du grand orgue de la métropole de Chambéry, qui est assurément l'un des plus beaux instruments que l'on puisse trouver dans nos départements après ceux de Notre-Dame de Paris, de Saint-Sulpice et de Saint-Denis. MM. Damiens et Stolz ont justifié l'un et l'autre des progrès accomplis en France depuis l'impulsion donnée, il y a vingt ans par MM. Cavaillé Coll, Daublaine et Callinet; et il est inutile de revenir en détail sur les qualités que, dès le principe, nous avons remarquées dans les instruments par eux placés à l'Exposition.

En Angleterre, nous avons trouvé les noms de MM. Bevington, Bryceson et Stidolph, qui ont envoyé chacun un spécimen remarquable de la facture britannique : celui de M. Bryceson nous a semblé le meilleur ; mais nous devons nous répéter en disant que la soufflerie n'a pas paru suffisante dans le déploiement des grands jeux : tout en écoutant avec intérêt et satisfaction certains effets de détail que faisait très-bien valoir d'ailleurs l'organiste anglais qui touchait l'instrument, on se prenait à regretter sa faiblesse pneumonique, de la même façon que l'on se sent attristé de voir un homme bien proportionné et atteint de phthisie.

En Belgique nous avons encore retrouvé MM. Merklin, Schutze : en Autriche, M. Hesse, habile facteur, très-renommé dans toute l'Allemagne; et en Prusse M. Saüer, qui a hérité de la vieille réputation des Walker et des Silbermann.

Après tout, l'orgue est un instrument que l'on peut difficilement exposer, à moins d'être sur les lieux, ou d'en expédier le dessin. Aussi n'y a-t-il eu guère plus de huit ou dix exposants pour ce roi des instruments. En revanche, on y a grandement suppléé par le nombre des harmoniums et surtout des pianos. Le piano surtout, compagnon inséparable de l'artiste et de l'amateur, a offert une foule de types de fabrication, et cela dans toutes les salles et de provenance de tous les pays.

Nous avons mentionné en détail les harmoniums les plus remarquables et les plus remarqués de nos meilleurs facteurs français ; nous avons surtout mis en relief et en première ligne, le nom de Victor Mustel, dont les produits sont vraiment merveilleux ; puis ceux de MM. Alexandre, Martin, Debain, Fourneaux fils, Couty Richard et Loffel, Rousseau, et Rodolphe. Parmi les harmoniums anglais nous avons signalé ceux de MM. Ewans et Kelly, et enfin les instruments de la fabrique américaine de M. Hamlin : nous n'avons pas à y revenir ; seulement, nous ne pouvons terminer ce paragraphe sans manifester quelque étonnement de ce que le jury de l'Exposition, si bien inspiré à propos du mérite des grandes orgues, des pianos et des instruments de musique en général, n'ait pas été d'accord avec l'opinion publique, dans son examen des harmoniums. On s'est demandé si ce jury avait pour mission de favoriser les grandes industries au détriment des petits facteurs qui ont pu apporter dans leur fabrication des améliorations dignes des plus grands éloges ; et si, en définitive, c'était la qualité ou la quantité des produits qu'il voulait récompenser. Nous ne voulons réclamer ici contre aucun des facteurs honorés de médailles d'or, mais il est permis cependant de demander au jury comment il a pu se faire qu'un facteur presque inconnu jusque-là du public, mais justement apprécié par ses rivaux même, n'ait obtenu qu'une médaille d'argent? Et nous voulons parler de M. Victor Mustel, ce modeste fabricant qui, n'ayant à sa disposition que de petits capitaux, ne pouvant d'ailleurs se faire recommander par des autorités dans la matière, s'est vu privé d'une médaille d'or donnée à un concurrent qui, en conscience, s'était plu à reconnaître que les produits de M. Mustel étaient supérieurs à tous ceux qui se fabriquent tant en France qu'à l'étranger. Ce n'est point ainsi qu'on peut stimuler le génie d'habiles ouvriers ; loin de là : on fait progresser les faiseurs d'objets de pacotille au détriment des facteurs sérieux, et par cela même on induit en erreur le public qui s'adresse toujours de préférence à la maison signalée comme ayant obtenu la plus haute récompense.

Plus le goût de la musique se propage, plus l'étude du piano devait devenir générale : les instruments à clavier, en tant qu'ils sont instruments d'harmonie et résument l'orchestre, ont toujours été l'expression de l'état de la musique. Lorsque la musique était un art purement religieux, qui ne franchissait pas les portes de l'église ou du cloître, l'orgue encore imparfait, mais déjà grave et noble, était bien le représentant d'un art sévère et d'un style plein de majesté. Plus tard, lorsque la musique commença à charmer les loisirs des dames au temps de la musique *de chambre*, lorsque le luth, le théorbe, la viole d'amour, composaient des orchestres suaves et harmonieux,

l'épinette unissait son timbre argentin, mais un peu criard, au doux murmure de ces tranquilles interprètes de l'art; au besoin l'épinette les remplaçait tous. Plus tard encore on voit l'instrument s'agrandir; il s'étend au grave et à l'aigu; son étendue correspond à celle des orchestres qui s'enrichissent d'instruments nouveaux : c'est le *clavecin;* et déjà il affecte la superbe dimension de nos pianos à queue; il a deux claviers pour produire de grands effets de force que laisserait bien loin derrière lui le moindre de nos pianos droits : le clavecin a suffi à l'accompagnement des chefs-d'œuvre de Gluck. Enfin le piano carré, puis le piano à queue sont venus successivement compléter la famille; puis au fur et à mesure des progrès de l'art de l'instrumentation, et des forces de l'orchestre, des travaux sans cesse renouvelés, des efforts incessants sont venus tendre à augmenter encore les ressources du piano, en étendue et en sonorité.

Depuis près d'un quart de siècle, les facteurs ont cherché à résoudre un autre problème qui intéresse moins l'art musical proprement dit : il consiste à donner au clavier beaucoup d'étendue, au son beaucoup d'intensité, et à l'instrument peu de volume; à renfermer la puissance d'un piano à queue dans la boîte d'un piano droit, l'âme d'un héros dans le corps d'un nain, une voix de Stentor dans la poitrine d'un mirmidon. Car si les orchestres ont augmenté en étendue et en sonorité, les logements ont diminué de surface, le terrain est cher, et les salons sont petits. Aujourd'hui que le piano est devenu d'un usage presque général, le piano droit est la ressource des petits appartements, l'orchestre des petits concerts que l'on donne dans ces petites demeures. Le piano à queue, l'aristocrate des pianos, conserve sa dignité réservée aux grands concerts, aux solennités musicales, aux soirées d'apparat.

En même temps que la musique se popularisant, popularise aussi le piano, les maîtres de l'art ont fait faire à cet instrument des progrès aussi prodigieux que rapides : il n'est pas téméraire de dire que les pianistes les plus célèbres, il y a quarante ans, auraient trouvé littéralement impossible d'exécuter les compositions de quelques-uns des artistes nos contemporains. Que diraient Clémenti et Dussek s'ils pouvaient entendre les merveilles de notre siècle, les compositions et les transcriptions de Listz, de Thalberg, de Léopold Meyer et de Prudent!

Enfin, les facteurs de pianos exposants, étaient, croyons-nous, au nombre de soixante et dix : mais, à notre avis, — et notre sentiment concorde avec celui de la plupart de nos confrères, — sur ce chiffre, il en est tout au plus douze en France qui, pour occuper un rang moins élevé que les Erard, Pleyel-Wolf et Henri Herz, ont pu conquérir réputation et fortune à coups de talent et de forte volonté. Il suffit de nommer MM. Kriegelstein, Pape, Boisselot de Marseille, Philippe H. Herz neveu, Bord, Blanchet fils, Allinger de Strasbourg, Martin de Toulouse, qui jouit d'une nombreuse et aristocratique clientèle dans tous les départements du Midi; Bertringer, chez qui la loyauté, le soin, la constante étude des perfectionnements sont de tradition; Gaudonnet, qui fabrique peu, mais avec un fini de détails remarquable, Scholtus et Souffleto qui améliorent chaque jour leur fabrication par un art patiemment médité.

Pour clore cette série d'articles, croquis un peu rapide mais fidèle de la plus éclatante, de la plus pittoresque manifestation d'ensemble de la civilisation, de l'art, de l'industrie et du commerce au XIXe siècle, il nous reste à regretter que cette Exposition, si belle encore cet automne, dans sa diversité; si vivante, si vibrante, si pleine de musique et d'harmonie, soit à ce jour dispersée aux quatre coins du monde, et ne présente plus qu'une gigantesque ruine. Consolons-nous pourtant; ces ruines ne sont pas celles des âges anciens, et l'art n'est point tombé dans la décadence et dans la barbarie : il est prêt, au contraire, à des manifestations nouvelles; et Richard Wagner, qui s'avance avec le printemps, nous en donnera peut-être bientôt la preuve éclatante.

SAIN-D'AROD.

CHRONIQUE.

*** Une cérémonie exclusivement musicale a eu lieu le vendredi, 6 mars, à 8 heures du soir, dans l'église métropolitaine de Notre-Dame : on y a solennellement inauguré le grand orgue restauré ou plutôt reconstruit par M. Cavaillé-Coll, et qui avait été préalablement béni par Mgr l'archevêque : car nos lecteurs se souviendront peut-être que nous leur avions annoncé que cet orgue avait été déjà inauguré de fait, aux offices de Noël où nous avons été des premiers à l'entendre.

Une notice distribuée dans le public donnant l'historique de l'instrument, fait connaître les conditions de sa structure nouvelle : nous ne nous en occuperons donc pas davantage pour le moment : il nous suffira de dire qu'indépendamment de la diversité des timbres qui est un des caractères de la facture moderne, nous avons distingué une sonorité moëlleuse et dont la plénitude exclut toutes ces notes criardes que l'on entendait précédemment, et qui agaçaient trop souvent les auditeurs. Le son produit a de l'élasticité, une pénétration franche, exempte de toutes ces résonnances incertaines ou ambiguës que l'on trouve encore dans beaucoup de grandes orgues.

Les vastes nefs de Notre-Dame regorgeaient de monde; et l'on pense que cette foule plus curieuse que recueillie, a pu nuire quelque

peu par son attitude assez remuante, à l'effet imposant de la solennité, et que la sonorité de l'instrument n'avait pas à y gagner. Et puis, neuf morceaux d'orgue, en quelque sorte l'un après l'autre, c'était bien trop de moitié.

MM. Clément Loret, organiste de Saint-Louis d'Antin; César Franck, de Sainte-Clotilde; Aug. Durand, de Saint-Vincent de Paule; Chauvet, de Saint-Merri; Saint-Saëns, de Sainte-Madelaine; Guilmant, de Boulogne-sur-Mer; et Widor, de Lyon, se sont fait entendre successivement : et tout le monde a vivement regretté de ne pas voir figurer dans ce programme des artistes de valeur comme MM. Bazile, et Baptiste, et surtout de grands organistes tels que MM. Lefébure-Wely et G. Schmitt, dont la réputation est bien aussi grande à l'étranger qu'en France.

Tous ont joué leur propre musique, à l'exception de M. Loret qui a exécuté un prélude et une fugue de Bach. Parmi cette avalanche de morceaux il en faut citer trois d'un mérite réel, et qui ont obtenu d'unanimes suffrages : l'*Impromptu* de M. Franck, le Noël de M. Chauvet, et la marche de la Cantate de l'Exposition, de M. Saint-Saëns.

Nous ne voulons pas dire ici, comme on l'a prétendu dans un journal, que M. Guilmant, organiste de Boulogne-sur-Mer, avait été le mieux inspiré dans cette séance : nous sommes les premiers à reconnaître que cet organiste a fait preuve d'un mérite très-réel; mais ce que nous pouvons dire à la suite d'une audition de seize morceaux d'orgue, joués presque successivement par une réunion d'artistes de talent, c'est ce qu'on dirait en sortant d'entendre dans une même séance de l'Académie ou du palais législatif autant de discours développés par douze orateurs éminents; le dernier entendu aurait sans doute la préférence générale : et nous, nous ajouterons que nos organistes ont été tous remarquables, admirables, comme nous trouverions sans doute que les douze orateurs auraient été tous éloquents.

Quelques motets de chant, ainsi qu'un psaume en faux-bourdon ont alterné avec les pièces d'orgue : ils ont été interprétés à merveille par M. Florenza, soliste à Saint-Roch, Bollaërt, excellent chanteur, bien connu par le public des beaux concerts, et le jeune Félix Renaud, dont on connaissait la charmante voix de soprano, et qui en faisant preuve de goût, et même d'un fort bon style, a montré quelle excellente éducation musicale il reçoit de son père, ancien maître de chapelle de Saint-Sulpice.

Nous ne pouvons nous empêcher de signaler un admirable ouvrage qui en est à sa onzième édition; c'est la *Méthode polyphonique* de M. Charles Dupart, employée aujourd'hui dans les campagnes comme dans les villes, pour l'étude des instruments à vent et la formation des fanfares, musiques municipales et autres (1). M. Dupart, dans cette méthode complète, et pourtant d'une simplicité et d'une clarté parfaites, a compris tous les instruments nouveaux, notamment les saxophones dont l'emploi est si excellent dans nos églises. En effet, le saxophone tient à la fois du timbre, du cor, et du basson, et il s'allie avec les voix bien mieux qu'aucun autre instrument à vent, sans exercer sur celles-ci aucune prédominance comme l'ophycléïde que bientôt, — il faut l'espérer, — tous nos évêques auront proscrit de leurs cathédrales. D'ailleurs le saxophone est déjà usité dans plusieurs grandes maîtrises des départements qui n'ont fait que suivre en cela l'exemple donné par les lutrins de la Madeleine, de Saint-Eustache et naguère encore de Saint-Sulpice.

M. Dupart, dans la nouvelle édition de sa méthode modèle, n'a négligé aucun des derniers perfectionnements révélés par nos grands facteurs à l'Exposition universelle. Nous n'insisterons donc pas sur sa valeur depuis longtemps démontrée et bien connue de tous, et il nous suffit d'ajouter que les jeunes gens qui pour la plupart, dans nos campagnes, font partie d'un corps de musique, peuvent avec ce précieux auxiliaire, se mettre promptement à même d'accompagner le chant de l'église, en vertu d'un mode de transposition ingénieusement simplifié. Il suffit pour cela d'une seule étude préalable, qui consiste à examiner pendant quelques jours la notation du plain-chant, la position des clés d'*ut* et de la clé de *fa* sur les portées de quatre lignes; et de préparer ainsi les intonations, de telle façon que les morceaux de plain-chant soient toujours chantés dans le *medium* de la voix.

*** Mercredi, 25 mars, à onze heures, la Société des artistes musiciens a célébré la fête de l'Annonciation, dans l'église Notre-Dame. Nous en rendrons compte en détail dans notre prochain numéro.

AVIS. — *En raison des publications qui viennent d'être faites pour le mois de Marie et que nous avons hâte de signaler à nos lecteurs, notre numéro d'Avril paraîtra le* 15 *du dit mois.*

(1) Chez l'auteur, précédemment rue de la Fidélité à Paris, actuellement à Lons-le-Saulnier (Jura).

Pour toutes les nouvelles et les articles non signés, l'éditeur responsable,

E. REPOS.

Bar-le-Duc. — Typographie L. Guérin et Cᵉ.

LE PLAIN-CHANT. NEUVIÈME ANNÉE. LA PAROISSE.
N° 4. — AVRIL 1868.

REVUE
DE MUSIQUE SACRÉE
ANCIENNE ET MODERNE
PARAISSANT LE 15 DE CHAQUE MOIS.

AVIS. — Toutes les lettres, les livres, les paquets, les morceaux de musique concernant la rédaction, les abonnements et les mandats sur la poste doivent être adressés, *directement et franco,* à E. REPOS, libraire-éditeur, directeur-propriétaire de la REVUE, des RÉPERTOIRES de musique sacrée et de l'ILLUSTRATION musicale, 70, rue Bonaparte, à Paris.

ABONNEMENT POUR 1868, A PARTIR DE JANVIER : FRANCE, 12 FRANCS PAR AN. — ÉTRANGER, 16 FRANCS.

AFIN DE SIMPLIFIER LE TRAVAIL DE NOTRE ADMINISTRATION, NOUS PRIONS LES PERSONNES DONT L'ABONNEMENT EXPIRE, DE LE RENOUVELER SANS RETARD. L'ABONNEMENT EST CONTINUÉ SAUF AVIS CONTRAIRE.

Les six premières années reliées en quatre gros volumes grand in-8°, chant, musique et texte, 40 *francs au lieu de* 72, *pour les abonnés à l'année* 1868.

SOMMAIRE.

POURQUOI LES PRINCIPES DE L'ANCIENNE MUSIQUE NOUS SONT RESTÉS INCONNUS. — VICISSITUDES DE CETTE SCIENCE. — ORIGINES DU SYSTÈME MODERNE.

Si les sages Égyptiens, et, à leur exemple, ceux dont ils furent les instituteurs, cachaient avec tant de soin les principes des sciences, et s'ils ne les révélaient qu'aux seuls initiés et dans le secret du sanctuaire, il ne faut pas croire que ce fut à cause de l'obscurité de ces principes ou de la difficulté qu'il y avait à les comprendre : on se tromperait fort. La plupart de ces principes, et ceux de la musique en particulier, étaient d'une extrême simplicité. Mais cette simplicité même était un écueil redoutable, que ces hommes prudents avaient voulu éviter. Ils savaient que rien ne mérite la vénération du vulgaire que ce qui l'étonne ou l'intimide, ce qui est au-dessus de sa compréhension, de ses efforts, ce qui se voile d'une mystérieuse obscurité. Une chose qui se communique aisément, qui brille d'une clarté facile, que chacun, en la voyant, en la possédant pour la première fois, croit avoir toujours vue, toujours possédée, est une chose qui souvent s'amoindrit à ses yeux, et qu'il ne tarde pas à dédaigner. C'est la vérité qu'il faut bien se garder de livrer à ses outrages. Le vulgaire aime l'erreur, précisément à cause de la fatigue qu'elle lui donne à créer, qu'elle lui coûte à apprendre. Il se l'approprie à force de soins, et voilà pourquoi il y tient; c'est un sentiment d'amour-propre qui l'attache à son ouvrage, car l'erreur est l'ouvrage de l'homme; et, comme elle est une diversité de son essence, chaque homme peut avoir la sienne; tandis que la vérité qui émane de l'unité, est commune à tous, est la même pour tous.

On ne saurait s'imaginer d'ailleurs combien d'efforts inutiles, d'efforts à contre-sens, les hommes ont fait depuis l'extinction des lumières et la fermeture des sanctuaires antiques, pour retrouver les principes oubliés de la musique : combien de systèmes opposés se sont élevés, combattus, renversés tour à tour. Il faut avoir lu tout ce qui a été écrit sur cet objet depuis Cassiodorus et Boëthius jusqu'à nos jours, pour s'en former une idée.

Le judicieux Tartini, après avoir fait une étude spéciale de ces ouvrages, avoue n'y avoir rien trouvé qui pût l'éclairer, même sur la marche diatonique, dont il présuma avec raison que les anciens avaient à dessein caché le principe constitutif (1). « Il est très-certain, « dit-il, que le défaut d'une connaissance par- « faite du genre diatonique a toujours empê- « ché et empêchera éternellement les savants « de remonter à la source de l'harmonie....

(1) Mémoire sur la musique des anciens.

« Ceux qui pensent que cette connaissance « consiste seulement dans l'étude de l'échelle « musicale se trompent; mais leur erreur est « involontaire, car comment espérer de péné- « trer dans la raison de cette échelle? ce n'est « point assurément au moyen des livres des « professeurs. Il n'y en a pas un seul qui « traite solidement de cette raison primordiale, « pas même parmi ceux qui nous sont venus « des Grecs. Il est bien vrai que Pythagore et « Platon en ont laissé entrevoir les dehors, en « découvrant ce qu'ils ont jugé nécessaire au « développement de l'harmonie, qu'ils re- « gardaient comme la loi immuable de l'uni- « vers; mais ils ont en même temps pris un « soin jaloux d'en voiler les principes dont ils « avaient résolu de faire un mystère. Les écri- « vains grecs postérieurs, tels que Didyme, « Aristoxène, Ptolémée, se sont contentés par « la suite de jeter quelques lueurs sur ces de- « hors que les deux premiers philosophes « avaient découverts et livrés à leurs discus- « sions, sans jamais approcher des principes « qui n'étaient pas de leur ressort ». Roussier, celui de tous les écrivains modernes qui a le plus approché de ces principes, attribue au seul hasard son heureuse découverte à cet égard, ne jugeant point que rien de ce qui a été écrit dans ces derniers temps eût pu le mettre sur la voie (1). Nous dirons en son lieu et place, comment ce savant théoriclien, par son défaut de méthode, sa précipitation et ses préjugés, a été empêché de tirer de ses travaux le fruit qu'il en devait attendre, et pourquoi un principe aussi précieux qu'il avait trouvé, est devenu stérile entre ses mains. Il est nécessaire pour nous à présent, de prévenir une difficulté qui pourrait s'élever dans l'esprit d'un lecteur attentif, en lui expliquant la raison pour laquelle, de tant d'initiés qui ont dû connaître les principes des sciences en général, et ceux de la musique en particulier, aucun n'a été tenté de les divulguer.

Les premiers instituteurs des mystères, voulant imiter la divinité qui se dérobe à nos sens, et se plaît à cacher les ressorts de la nature, semèrent de difficultés les sentiers de l'initiation, s'environnèrent des voiles de l'allégorie et ne parlèrent d'abord que par la voix des symboles, afin de piquer davantage la curiosité des hommes, les exciter à faire des recherches, et connaître leur constance au milieu des épreuves sans nombre qu'ils leur faisaient subir.

Ceux qui parvenaient aux derniers grades de l'initiation, juraient de ne jamais trahir les secrets qui leur étaient confiés, et prêtaient, aux autels de Cérès ou d'Isis, le plus redoutable des serments. Il ne leur était permis, en aucune façon, d'en écrire, et ils ne pouvaient s'en entretenir de vive voix qu'avec les seuls initiés. La peine de mort était également prononcée et contre le parjure qui osait manquer à ses serments, et contre l'indiscret qui, sans être initié, tentait de profaner les mystères. L'opinion était si forte à cet égard, que le criminel, quel qu'il fût, ne trouvait aucun asile, et que chacun le fuyait avec horreur. Le poëte Eschyle, soupçonné d'avoir exposé sur la scène un sujet mystérieux, n'échappa qu'avec peine à la fureur du peuple, et ne put être absous du crime qu'on lui imputait, qu'en prouvant qu'il n'était pas initié. La tête de Diagoras fut mise à prix pour le même objet. Andocide, Alcibiade furent accusés, et coururent risque de perdre la vie. Aristote lui-même n'échappa qu'avec peine aux poursuites de l'hiérophante Eurymédon. Enfin, Philolaüs courut un grand danger, et Aristarque de Samos subit une accusation juridique; l'un pour avoir dit, et l'autre pour avoir écrit que la terre n'était pas au centre de l'univers; divulguant ainsi une vérité que Pythagore n'avait enseignée que dans les voiles des symboles.

Ainsi donc, ceux des initiés que la religion des serments n'aurait pas eu la force de retenir, étaient empêchés de parler par la crainte des supplices; et, comme tout ce qui concernait les principes était oral et traditionnel, il dépendait entièrement de l'hiérophante, seul dépositaire des traditions antiques, de mesurer ses révélations sur la capacité reconnue des initiés. C'est aussi ce qu'il fit, tant que les mystères conservant leur pureté originelle, il fut digne lui-même de recevoir et de conserver le dépôt sacré qui lui était confié; mais dès que la corruption des mœurs publiques eut entraîné celle des lois; dès que le sanctuaire lui-même ne fut point à l'abri du débordement, et que l'hiérophante cessa d'être le plus vertueux des hommes; alors, recevant la tradition sans l'apprécier ni la comprendre, il en dédaigna la simplicité, et l'altéra de toutes les manières pour l'accommoder à ses fausses idées. L'initiation dégénérant insensiblement, ne fut plus qu'une cérémonie vaine. Les prêtres de Cérès, comme ceux d'Isis et de Cybèle, tombèrent dans le mépris, et par leurs farces ridicules et leurs mœurs scandaleuses, devinrent la risée de la populace. Le secret des mystères disparut avec la vertu qui en était la vie. Des protecteurs tels que Commode, Caracalla et Domitien, en cherchant à ranimer ce cadavre, ajoutèrent encore à sa corruption, et les mystères, tout à fait dégénérés, ne furent plus que des écoles de débauche, lorsque la vertueuse Isis, au lieu d'un sanctuaire, n'eut plus à Rome qu'un lieu de prostitution connu sous le nom de *jardin de la Déesse*.

Si quelques hommes privilégiés saisissaient au milieu de ce désordre, un reste de vérité surnageant sur la masse des erreurs, et osaient le produire, ou bien ils n'étaient pas compris, ou frappés des traits du ridicule, ils tombaient

(1) Mémoire sur la musique des anciens.

victimes d'une orgueilleuse ignorance. Les opinions et les préjugés du peuple s'érigeaient de toutes parts en science, et ceux qui avaient des talents ne les employaient plus qu'à donner à ces illusions une sorte de consistance, en les étayant de quelque apparence de raison. C'est ainsi que le célèbre Ptolémée, dans le deuxième siècle de l'ère chrétienne, après avoir, à force de calculs, réduit en système astronomique, l'opinion de la populace, touchant les mouvements des corps célestes, entreprit aussi de donner un fondement aux erreurs de son temps sur la musique. Il avait été guidé dans le premier travail par Eudoxe; il le fut dans le second par Didyme et Aristoxène. Cet Aristoxène, disciple d'Aristote, et par conséquent ennemi de Platon, avait fait son livre dans l'unique vue de combattre la doctrine spéculative, d'opposer le physique au moral, le sensible à l'intellectuel, et d'élever le lycée sur les débris de l'Académie. Il soutenait, contre le sentiment de Pythagore, que c'était à l'oreille seule à juger de la justesse des intonations musicales. On peut voir par ce que rapporte Cicéron, jusqu'à quel point il corrompait les idées de Platon en ayant l'air de les expliquer. Il disait que, comme le chant est dans les instruments, la proportion des accords fait l'harmonie, de même toutes les parties du corps sont tellement dispersées que, du rapport qu'elles ont les unes avec les autres, l'âme en résulte. Voilà l'idée que Cabanis a trop éloquemment développée, en présentant, ainsi qu'Aristoxène, l'âme comme une faculté du corps. De quatre cent cinquante-trois volumes qu'Aristoxène avait composés, un seul nous est resté, c'est celui de la musique, et que Meibomius a traduit.

(*La suite prochainement.*) SICARD.

MESSES EN MUSIQUE

A NOTRE-DAME ET A SAINT-EUSTACHE.

Deux solennités religieuses et musicales ont eu lieu le mois dernier dans nos églises : la première, à Notre-Dame, où elle est traditionnellement organisée chaque année, le 25 mars, par le comité de l'Association des musiciens, au profit de sa caisse de secours : la seconde, à Saint-Eustache, où elle a été fondée récemment par l'œuvre dite : *des Ecoles*.

A Notre-Dame, le personnel chantant et exécutant, fort nombreux comme toujours, a fait entendre une messe de Weber, remarquable par son style brillant, élevé et constamment empreint de ce caractère religieux que l'on admire plus particulièrement sous les voûtes d'une grande basilique. A ce titre, et indépendamment de son grand mérite musical, la deuxième messe de Weber, bien moins connue en France qu'en Allemagne, peut être proposée pour modèle aux jeunes musiciens qui écrivent sur les textes ecclésiastiques, et dans une langue dont on rencontre trop souvent la phraséologie tronquée, la prosodie altérée, même par d'habiles compositeurs. Weber avait reçu une éducation complète : on en retrouve la preuve dans sa musique religieuse comme dans sa musique dramatique : chaque détail de l'accompagnement vient souligner l'expression des paroles, tant par l'ingéniosité des harmonies que par la sobriété, la puissance, la variété de l'instrumentation.

On a dit quelquefois que l'orchestre menaçait d'enlever à la musique religieuse son véritable caractère, en important dans l'Eglise les effets du drame théâtral : d'autre part, les esprits sérieux qui ont cherché à résoudre ces questions, ont paru craindre que la tonalité moderne ne renferme en elle le germe des passions dramatiques, prétendant qu'elle est incompatible avec les sentiments religieux. Nous croyons qu'il n'en est rien vraiment, et que c'est là une grave erreur. Et d'abord, n'y a-t-il pas dans les textes sacrés des passions à exprimer? le *Credo* n'est-il pas tout un drame d'une sublime grandeur; et ne faut-il pas que le musicien trouve dans son cœur des pensées tendres, sombres, majestueuses, brillantes, pour colorer les pages poétiques qui glorifient la divinité? Si le musicien confondait le style théâtral avec le style religieux, il ferait fausse route : ce sont deux genres à part qui, avec les mêmes moyens, peuvent arriver à des effets tout différents.

C'est le sentiment, la couleur, qui doivent changer dans l'expression du drame religieux et du style profane. Mais les ressources dont un artiste compositeur dispose pour les émotions de la scène, il peut également s'en servir, croyons-nous, dans une certaine limite, pour les émotions de l'Eglise. Et c'est un des plus grands avantages de la musique, de pouvoir varier à l'infini son expression et son caractère. En un mot, le firmament est la source inépuisable où vient se féconder l'imagination des poëtes et des musiciens. L'art sérieux n'est donc pas éteint : il déploiera encore ses grandes ailes dans le monde de l'intelligence; il s'inspirera de l'accent de la prière, de l'amour et de la charité chrétienne, voulant faire remonter, comme la messe de Weber, l'harmonie vers Celui qui en est la source. En effet, cette œuvre magistrale, tout en conservant le caractère grave, profond, solennel qui est le cachet de la tradition, déploie toutes les richesses de la science moderne, et forme une création originale et puissante qui reste comme un type du grand style religieux dans la musique actuelle. Ajoutons qu'elle a été fort bien interprétée sous la direction d'un chef d'orchestre habile, M. Tilmant, avec l'assistance de solistes choisis, parmi lesquels on

peut citer M. Bollaert dont la voix rare de contralto est rehaussée par le style parfait du chanteur; M. Grisy, un excellent ténor, et une voix d'enfant d'une ampleur remarquable.

Nous aimons à mentionner aussi, que la maîtrise de Notre-Dame a chanté le *Credo* de Dumont d'après l'édition conforme au manuscrit retrouvé de son auteur : il serait bien à désirer que toutes les paroisses suivissent cet exemple.

La messe chantée à Saint-Eustache est l'œuvre de M. le prince Poniatowski, amateur éminent, qui porte dans l'art musical un nom des plus distingués. Son style appartient il est vrai, à l'école italienne moderne qui n'offre peut-être pas le plus parfait modèle en ce genre de composition religieuse : mais son allure est ici tempérée par le tact et le goût d'un compositeur qui a fait ses preuves, et en somme, forme une œuvre remarquable et parfaitement admissible à l'église d'où la critique éclairée ne peut exclure à bon droit que le chant orné, les points d'orgue, les mouvements trop vifs, et, ainsi que nous l'avons dit plus haut, tout ce qui constitue réellement les formes dramatiques.

A Saint-Eustache, les voix de femmes ont été admises dans l'interprétation de quelques *solos* où elles ont produit un bon effet ; et les chœurs d'hommes, bien que moins nombreux qu'à Notre-Dame, ont paru suffisants. Il ne faut regretter qu'une chose : c'est que des manifestations de ce genre ne soient encore en France, ni assez fréquentes, ni assez suivies : pas de grandes maîtrises, pas de chapelle modèle où le public puisse aller vivifier son intelligence au feu sacré des inspirations religieuses. Et pourtant, le musicien qui sent en lui la puissance poétique peut-il avoir de plus admirable sujet à traiter que les textes sacrés dont tous les feuillets sont empreints des parfums de la foi évangélique?

SAIN-D'AROD.
(*Moniteur universel*).

UN CONCERT DE CHEF D'ORCHESTRE.

La plupart des habitués des séances populaires de musique classique ne connaissent, jusqu'à présent, M. Lamoureux, que comme un virtuose distingué, interprétant en grand artiste la musique de chambre, et les œuvres des grands maîtres de la symphonie : ils ont pu se convaincre dernièrement que c'est encore un chef d'orchestre aussi éminent que consciencieux. Nous disons la plupart, parce que Lamoureux n'en est pas à son coup d'essai, et que plusieurs se souviendront du fameux concert qu'il dirigea avec un si grand succès l'année dernière. On peut affirmer aujourd'hui que M. Lamoureux est un maître qui possède la sûreté du coup d'œil, la finesse de perception musicale, le tact et l'expérience; on sent qu'il a soigneusement étudié tout ce qu'il fait interpréter, qu'il ne livre rien au hasard, que tous les fils de cette intrigue compliquée qu'on appelle une partition sont dans sa main, que ses quatre-vingts artistes le comprennent et savent à qui ils ont à faire... Cela s'appelle, pour parler comme Berlioz, « jouer de l'orchestre ». Ce sont là des fonctions que peu d'artistes soient à même de remplir aujourdhui avec une véritable habileté, sans charlatanisme, sans parade, en *maëstri* véritable, ainsi que Berlioz l'indique dans son remarquable traité intitulé : *Le chef d'orchestre. — Théorie de son art*, où il s'élève avec autant de justesse que de verve spirituelle, contre certains chefs d'orchestre qui s'assimilent, et qu'un certain public trop peu sérieusement musical se plaît à assimiler à un général volant à l'assaut l'épée en main, à la tête de sa brigade de cavalerie : — Comparaison, hélas ! bien anti-musicale, bien anti-artistique !

La *symphonie pastorale*, — l'œuvre capitale du concert, a été rendue avec un admirable ensemble, et nous dirons presque avec un luxe de nuances auquel nos meilleurs orchestres ne nous ont point accoutumés. Contrairement à l'usage suivi en France, M. Lamoureux ne fait pas ralentir le mouvement au début du premier morceau avant d'arriver au point d'orgue de la quatrième mesure ; c'est affaire de goût, et en l'absence de toute indication sur la partition, il n'y a pas d'autre raison que le sentiment personnel pour suivre ou abandonner la tradition à cet égard. Reste à savoir si, du temps de Beethoven, il était convenu qu'un *rallantando* précédait toujours les points d'orgue ; M. Lamoureux n'en paraît pas convaincu. — Il a parfaitement senti que la plus grande précision métronomique est de rigueur dans *l'andante*, sous peine de faire d'un magnifique poëme un gâchis insupportable; aussi tout a marché à souhait, et un tonnerre d'applaudissements a prouvé à l'intelligent artiste qu'on l'avait compris. — Une idée qui a bien sa valeur, et qu'il a mise en pratique le premier, consiste à prendre le *scherzo* tant soit peu moins vite qu'on ne le fait d'habitude, pour pouvoir ensuite animer le mouvement lorsque approche le trait en *arpèges ascendants* des altos et des violons que suivra bientôt la mélodie agreste du hautbois, et plus tard l'orage. Ce contraste est d'un effet très-heureux. Le final tout entier a été glorieusement enlevé ; on ne fait mieux nulle part, dit la *gazette musicale*, et nous ajoutons qu'on n'a jamais fait mieux, pas même aux plus beaux temps de la société des concerts du Conservatoire.

L'orchestre était composé d'artistes de la société du Conservatoire et des concerts populaires; la besogne de M. Lamoureux, quoique avancée, même avant de la commencer, n'a pourtant pas été minime, car on a dû faire plu-

sieurs laborieuses répétitions. Nous exprimons un regret en terminant ; c'est que les frais et les difficultés de semblables entreprises ne permettent pas de les renouveler plus souvent, et que M. Lamoureux ne dispose pas d'un orchestre constitué en société. Il faut espérer que le moment ne tardera pas trop où une grande institution de musique classique voudra s'attacher un chef de cette valeur.

Pour extrait : VICTOR NAURA.

LA SOCIÉTÉ ACADÉMIQUE DE MUSIQUE SACRÉE.

La Société académique de musique sacrée a eu deux sœurs aînées, l'une qui s'appelait *Société de musique religieuse et classique* fondée en 1842 par MM. le prince de la Moskowa et Niedermeyer ; l'autre, *Société de Sainte-Cécile* formée par un comité d'artistes et de gens du monde, et dirigée par M. Wekerlin. La première a cessé d'exister depuis l'année 1848 : la seconde subsiste et fonctionne même avec succès. Toutefois la fondation de MM. de la Moskowa et Niedermeyer a porté ses fruits, puisqu'elle a donné lieu de la part du gouvernement à un large encouragement à la musique d'église, en créant une école spéciale appelée aujourd'hui *l'Ecole de musique religieuse*, située rue Fontaine Saint-Georges, et qui est en quelque sorte une résurrection de l'ancienne institution royale de musique religieuse de M. Choron, sauf l'absence des concerts et manifestations publiques. Dirigé d'abord par Niedermeyer son concessionnaire, puis à la mort de ce dernier, administré temporairement par M. Diestch, ce petit conservatoire est resté à titre de privilége, dirigé par les membres de la famille Niedermeyer assistés de professeurs spéciaux pour chaque classe, avec un nombre d'élèves qui s'accroît chaque année dans d'honnêtes proportions ; et c'est ainsi qu'il fonctionne avec tout le succès désirable sous le haut patronage de l'administration des cultes.

La société de Sainte-Cécile et la société académique de musique sacrée forment donc deux créations indépendantes et complétement étrangères à cette institution : elles sont pour la pratique de la musique religieuse à Paris, ce qu'est ordinairement une société philharmonique dans une grande ville : elles donnent à époques indéterminées des concerts spéciaux dont le produit est toujours affecté à des œuvres de bienfaisance. Ceux de la société de Sainte-Cécile dirigés par M. Wekerlin, sont en général des concerts historiques ; ils rappellent un peu les mémorables et curieuses séances qu'avait organisées à Paris l'illustre M. Fétis, et qu'il donne encore de nos jours à Bruxelles soit au conservatoire, soit à la cour du roi des Belges. Tout dernièrement encore M. Wekerlin donnait une soirée des plus intéressantes, dans laquelle, à l'audition d'œuvres choisies d'auteurs classiques anciens, interprétées par Mesdames Barthe-Bandérali, Ed. Bertrand, M.M. Pagans, Herman-Léon, et le pianiste Diémer, s'est ajoutée la lecture d'un travail littéraire et historique fort remarquable, par M. Poisot.

D'origine encore récente, la société académique de musique sacrée a été constituée en 1860 à l'initiative de M. G. Schmitt, alors organiste du grand orgue de Saint-Sulpice, par un Comité d'ecclésiastiques, d'artistes, hommes de lettres, et gens du monde, qui se réunissaient au bureau de la *Revue de musique sacrée* sous le patronage honorifique de Mgr. l'archevêque de Paris, et dont faisaient partie sous la présidence temporaine de Mgr. Pavy, évêque d'Alger, MM. Barbier de Montaud, protonotaire apostolique, le chanoine Jouve compositeur et théoricien, le comte de Rogué-Brancion, théoricien ; Adrien de Lafage, compositeur et homme de lettres; Prosper Pascal, compositeur et homme de lettres; G. Schmitt, organiste de Saint-Sulpice ; le marquis de Laqueuille, théoricien ; Ch. Pollet, professeur et théoricien; Dhibaud, Vervoitte, Renaud, maîtres de chapelle; Franck, organiste et compositeur; Cavaillé Coll, facteur d'orgues et théoricien ; Ch. Grillé organiste ; Lentz, organiste-compositeur ; Sain-d'Arod, compositeur de musique religieuse et théoricien, etc., etc. L'organisation artistique en fut confiée à MM. Schmitt et Vervoitte ; et M. Schmitt ayant donné sa démission, M. Vervoitte élu président, resta seul directeur chargé de l'organisation qu'il dirigea ensuite sans contrôle lors de la dissolution du comité.

Telle qu'elle existe aujourd'hui, cette société n'a point les hautes visées que son titre pourrait faire supposer ; et si les deux ou trois concerts qu'elle donne chaque année n'ont point un caractère *académique*, ils n'en sont pas moins estimables et estimés. Réglementée à l'instar de sa rivale la société de Sainte-Cécile, elle se compose en général d'amateurs distingués et pleins de zèle, et a pour but de répandre, autant que possible, le goût de la musique religieuse ; de montrer combien les maîtres anciens avaient un sentiment vrai du style et du caractère qui conviennent aux œuvres destinées à l'Eglise ; et l'on doit l'en féliciter. C'est pourquoi nous ne saurions trop fermement protester contre l'article publié dans un journal de *Fashion* et qui sous le prétexte de débiter de spirituelles facéties s'est permis de tourner en ridicule cette louable réunion d'amateurs: on ne peut que gémir de voir des écrivains qui en voulant faire preuve d'un certain instinct de la *charge*, prouvent qu'ils n'ont ni le goût qu'inspirent les nobles manifestations de l'art, ni les égards qui sont dus aux tentatives d'un caractère élevé.

Nous ne voulons pas dire que la société de musique sacrée qui ne compte encore que quelques années d'existence soit à la hauteur qu'avait pu atteindre précédemment l'association pour la musique religieuse de MM. de la Moskowa et Niedermeyer : M. Vervoitte n'est point allé, croyons-nous, passer de longs mois à Rome, pour s'initier sous la direction de Baïni à la tradition des œuvres de Palestrina et d'Allegri : mais M. Vervoitte est un bon musicien, un excellent artiste, qui avec le temps ne peut qu'arriver à de bons résultats ; et on doit lui tenir compte de ses efforts, de son zèle, et du talent très-louable dont il a fait preuve en diverses circonstances.

La société de musique sacrée a, selon nous, d'autant plus de droit aux encouragements, qu'au lieu de deux, c'est au moins six associations de ce genre qu'il faudrait compter à Paris à côté du grand nombre des bonnes sociétés chorales ou orphéons libres adonnés à la musique profane. Un jour, sans doute, chaque grande paroisse voudra avoir sa société chorale religieuse, comme chaque arrondissement, chaque quartier de Paris, chaque bourg ou village a son orphéon : et ce jour-là sera un beau jour pour la musique religieuse.

M. Vervoitte, nous dit-on, a conçu le projet de varier ses programmes et ses chœurs par l'exécution d'un certain nombre d'œuvres choisies de musique de chambre : nous nous empressons de l'en féliciter à l'avance. Rien ne saurait mieux s'allier aux motets des grands maîtres, que la musique de chambre qu'ils ont écrite. N'est-ce pas là un de ces bouquets dont les parfums exquis ne peuvent être appréciés que par le petit nombre ; et ce petit nombre n'est-il pas précisément celui qui dépouille le plus promptement et le plus sûrement, le vain étalage de la recherche et des moyens extraordinaires ? Pour ceux qui ont le vrai sentiment de l'art, le beau n'est le beau qu'à la condition de rester le vrai, d'exprimer une inspiration profonde. Oui, c'est là en définitive que, débarrassée des pompes extérieures et de l'attirail scénique, la musique est jugée selon ses mérites. Les ressources de l'orchestre, l'ambition des effets, ce qui peut ailleurs déguiser la vulgarité des phrases, tout cela ne serait plus de mise dans la circonstance. Semblable à ces statues grecques dont le triomphe repose sur la beauté des proportions, la musique de chambre, la plus difficile, pensons-nous, doit tirer tout de son propre fonds ; aussi est-elle, et sera-t-elle toujours l'écueil des médiocrités.

C'est ainsi sous l'action directe de leur génie que les grands maîtres se révèlent à nous tels qu'ils sont ; c'est ainsi qu'on retrouve dans leur originalité première Haydn, Mozart, Beethowen, Mendelsohn, Spohr, etc. ; c'est là que nous voyons la souveraine expression de l'art musical, le sentiment religieux, rêveur ou fantasque qui l'inspira ; c'est bien là que le style est tout l'homme. Est-il, excepté dans son sublime *Requiem*, quelque œuvre où Mozart apparaisse plus grand de foi naïve, ardente, que dans *l'andante* de son quatuor en sol mineur ? Est-il quelque chose qui rappelle plus heureusement l'attente d'un avenir, un chant de l'Avent, un *Rorate cœli*, un appel de la terre au ciel ?

Encore une fois, félicitons M. Vervoitte de de cette heureuse pensée qui ne peut être que profitable et au public et aux adeptes exécutants de la société de musique sacrée dont elle doit rapidement épurer le goût et perfectionner les aptitudes.

SAIN-D'AROD.

BIBLIOGRAPHIE.

PUBLICATIONS NOUVELLES POUR LE MOIS DE MARIE.

Le champ mélodique est un de ces excellents terrains qui semblent inépuisables : plus on lui demande, et plus il donne. Après tant de compositions qui ont pu charmer les salons pendant l'hiver, il y a de nouvelles gerbes à cueillir dans les sillons remplis d'air et de soleil. Voici donc, parmi les nombreuses productions qui ont été préparées pour le mois de Marie, pour ce mois de l'année où le culte qu'on rend à la sainte Vierge comme femme, forme les cérémonies les plus poétiques de la religion, les publications que leur mérite nous a fait choisir pour les signaler à nos lecteurs :

1° *Le Mois de Marie* (en musique), *ou nouveaux chants en l'honneur de la sainte Vierge* ; paroles de M. de Blanche, musique de M. A. Cholet, organiste et maître de chapelle de la paroisse Saint-Séverin, à Paris. (1) Il suffit de citer cet ouvrage pour en faire l'éloge.

2° *Une couronne à Marie, chants à la sainte Vierge pour son mois et ses fêtes particulières*, par l'abbé E.-A. Giély. Ces chants, composés en chœur et avec *solos* détachés pour les différentes parties vocales, sont simples et en général bien traités. Ils ont été préalablement essayés, d'ailleurs, sur l'invitation de Mgr Lyonnet, à qui ils sont dédiés, par les élèves de son petit séminaire, alors que ce prélat, aujourd'hui archevêque d'Alby, occupait le siége épiscopal de Valence : c'est là que nous eûmes l'honneur d'accompagner le digne évêque, d'entendre ces cantiques, et de reconnaître que l'étude avait dû en être facile et même attrayante, car ils furent convenablement interprétés dans ce premier essai (2).

3° *Une couronne à notre Mère*, ou *Cantiques à Marie* ; paroles et musique de M. l'abbé Giély, en chœur, avec *soli* et accompagnement d'orgue. Cette publication est en quelque sorte une annexe de la précédente (3).

4° *Gerbe de Mai*, ou Recueil de 32 *cantiques nouveaux pour le mois de Marie* ; musique de l'abbé W. Moreau. On reconnaît de suite, en parcourant ce volume remarquable, que M. l'abbé Moreau possède l'art d'exprimer ses idées en musique, d'une façon correcte, et que, de plus, ses idées sont franchement mélodiques. Nous nous faisons aussi un plaisir de constater que ces cantiques, qui forment une paraphrase complète des Litanies de la sainte Vierge, sont écrits en général pour voix égales, bien disposés en vue de la sonorité vocale de chaque partie, et d'une exécution assez facile. Peut-être aurions-nous aimé à retrouver dans une publication aussi complète, aussi soignée et aussi recommandable à tous les titres, l'indication écrite de la nature des voix, en tête de chaque partie, et par conséquent, à la partie grave, la clé de *sol*

(1) Paris, librairie Repos, rue Bonaparte, 70.
(2) Idem. — (3) Idem.

au lieu de la clé de *fa*, surtout pour ceux qui doivent être exclusivement interprétés par des voix de jeunes personnes : mais ce n'est là qu'une observation de pure forme, et qui ne porte point sur le mérite très-réel de la *Gerbe de Mai*, dans laquelle nous distinguons plusieurs pages qui feraient vraiment honneur à des maîtres, notamment le nº 7, *Mère très-chaste* ; le nº 14, *Vierge puissante* avec solo et chœur; le nº 16, *Vierge fidèle*; puis le nº 31, *Reine des martyrs*, où la pensée de l'auteur, bien qu'expliquée fort ingénieusement dans la préface, se révèle d'elle-même et sera généralement comprise, croyons-nous. L'accompagnement d'orgue ou harmonium est également écrit avec un grand soin.

Nous sommes heureux de pouvoir ajouter que la préface de M. l'abbé Moreau est à elle seule toute une dissertation : elle traite une question de philosophie et d'esthétique de l'art religieux, avec un talent remarquable. Les observations sont pleines de justesse, de sens, et en outre, formulées en un fort beau style, bien digne du talent oratoire du prélat à qui est dédiée la *Gerbe de Mai*, Mgr. Berteaud, évêque de Tulle, dont nous avions écouté les éloquentes paroles dans l'allocution par lui prononcée l'autre année, du haut de la chaire de Saint-Eustache, dans la messe célébrée en l'honneur de la patronne des musiciens (1).

SAIN-D'AROD.

(1) Paris, librairie Repos, rue Bonaparte, 70.

CHRONIQUE.

LES CONCERTS.

Depuis environ six semaines les concerts ont fondu sur Paris comme de formidables avalanches. Nous n'avons pas le loisir de rendre compte de ces petites fêtes. Il y a, à Paris comme ailleurs, des concerts où l'art joue un rôle, un rôle sérieux : ceux-là nous les signalons : et à ce titre nous enregistrons la belle composition musicale intitulée le *Dante*, par M. le duc de Massa ; l'oratorio le *Jugement dernier*, par M. Duprez, où l'on a remarqué quelques bonnes pages ; le *Stabat* interprété le Dimanche des Rameaux à Saint-Eustache, et composé par M. Bourgault-Ducoudray, dont nous avons admiré le grand style, et le petit oratorio des *Sept paroles*, excellente composition de M. Dubois, prix de Rome, chanté sous sa direction le Vendredi saint, dans l'église de Sainte-Clotilde, avec un ensemble digne de la valeur de l'œuvre.

Que le Conservatoire nous offre une œuvre nouvelle ; que M. Pasdeloup annonce l'exécution de la *Mort du Christ*, de Graün, du *Jugement dernier*, de Schneider, du *Christ aux Oliviers*, de Beethowen, ou de toute autre grande composition encore inconnue à Paris ; qu'un véritable artiste apparaisse ; que des virtuoses comme Rubinstein ou Mme Norman-Deruda, se fassent entendre ; qu'une femme du monde, connue par son beau talent de pianiste, comme Mme d'Andrade, prenne la résolution de se vouer au professorat, et donne une soirée dans le salon d'Erard, nous nous empressons d'en instruire le public ; mais que M. Balochard, premier ou second prix d'une classe de piano, de violon, ou de trombone, affiche ses titres et son programme sur un mur quelconque ; que le célèbre Fougantini, premier pianiste du roi de Monomotapa annonce à grand fracas des variations sur le *Carnaval de Venise* et une cavatine de *Tancredi* hérissée de vocalises fabuleuses par Mlle Grocouleska, dite l'infatigable polonaise, cela n'intéresse personne, et les musiciens sérieux n'ont rien à y voir.

C'est vraiment rendre service à ces braves gens que de les laisser se débattre sans écho au milieu de leurs arpèges et de leurs vieilles cavatines. A quoi bon les encourager dans le travers?

On a entretenu ces pauvres artistes étrangers dans de lamentables illusions. Il faut nettement leur dire qu'on les abuse, et que le temps est définitivement passé où le public se laissait prendre aux réclames de certaines affiches gigantesques, à la voltige furibonde de certains virtuoses, à la déclamation de certains chanteurs épileptiques. Nous sommes devenus à peu près musiciens en France, et toute cette rengaine du passé est complétement démodée.

Les fonctions d'organiste étant devenues vacantes à la cathédrale de Verdun, par suite de la retraite de M. Chevreux, doyen des organistes de France, un concours a été ouvert, et c'est sur le grand orgue de la cathédrale de Nancy que les concurrents ont été appelés à se faire entendre. Le programme était aussi sérieux que complet : — On en peut juger : — 1º Accompagnement d'un morceau de plain-chant ; 2º composition d'un contre-point simple (dit *faux-bourdon*) sur un plain-chant donné ; 3º lecture à première vue d'un morceau d'orgue ; 4º exécution d'un morceau écrit et préparé d'avance ; 5º improvisation d'une pièce d'orgue sur un motif donné. — Le jury a été unanime à choisir pour occuper ce poste important, M. ERNEST GROSJEAN, organiste de Saint-Dié, qui, bien que jeune encore s'est déjà acquis une fort honorable notoriété. En effet, M. Grosjean possède un beau talent comme organiste ; ses compositions pour l'orgue se recommandent par des idées neuves, beaucoup de mélodie, et une facture remarquable.

Nous recommandons avec plaisir aux amateurs des salons qui aiment à varier leur répertoire, une jolie valse chantée, pour voix de soprano, composée par M. Ten-Brinck, dédiée à Adelina Patti, et publiée par Magnus et Ce, éditeurs (1). Cette valse fort mélodique, et d'ailleurs revêtue d'une harmonie distinguée, ne vise pas, sans doute à un succès aussi populaire que celles de Venzano sur le modèle desquelles elle paraît taillée ; les intervalles vocaux de *dixièmes* qui se retrouvent dans deux ou trois passages pourront peut-être paraître scabreux aux amateurs peu habitués à la sûreté merveilleuse de la grande cantatrice. Toutefois, nous croyons qu'un succès de distinction est réservé à cette page élégante.

Nous recommandons au même titre de publication bien réussie, une Revue littéraire intitulée, *La femme et la famille, journal de la vie domestique*. On peut dire qu'un journal qui n'est point exclusivement une Revue des modes, ni un Recueil des cancans de la vie de Paris, mais bien une revue utile pour les femmes, édifiante pour les mères de famille, avait manqué jusqu'à ce jour. Celle-ci réunit toutes ces conditions, sans négliger cependant les gravures de modes, patrons, dessins de broderies, de crochet de tapisserie, qui forment une annexe précieuse (2).

La plupart des nouvelles maîtrises qui s'organisent dans nos principales églises des départements, se constituent en écoles cléricales ou manécanteries, et se recrutent d'enfants choisis en dehors des écoles des Frères de la Doctrine chrétienne qui souvent — on est unanime à le reconnaître — sont subversives du service des paroisses, et ne peuvent cadrer avec leurs exigences. C'était là un obstacle auquel on cherche à remédier aujourd'hui de toutes parts, et nous y applaudissons de toutes nos forces. Le clergé des quelques grandes paroisses de Paris qui n'ont pas encore réalisé une semblable organisation, ne peut manquer d'y recourir peu à peu : dès lors, seulement, on arrivera à avoir des psallettes bien pourvues et bien dirigées, ayant à leur tête des chefs qui soient de bons artistes ; car, il faut bien le dire, ce ne sont ni les bons Frères de la Doctrine chrétienne, ni leurs adeptes qui

(1) Rue de la Victoire, 12.

(2) Bureaux d'abonnement, rue Hautefeuille, 1. S'adresser au gérant.

remportent les prix de Rome, dirigent le chant de nos concerts, obtiennent les prix de plain-chant et de latin dans les séminaires, soient à même d'avoir, par le talent, la haute-main dans une chapelle.

Il y a, de par le monde, des gens très-religieux, dans nos paroisses des hommes éminents par leur position comme par leur caractère qui, en assistant à un salut solennel, s'écrient avec doléance: « Musique de Frères! »

Il est temps que le clergé ouvre l'oreille, et fasse cesser de semblables regrets, sans que pour cela la musique de nos églises ne ressemble en rien à celle d'un théâtre ou d'un concert.

⁂ On lit dans le *Journal des villes et des campagnes*, du 17 mars : « Dimanche dernier, à la messe qui précède la conférence du R. P. Félix, M. Camille Saint-Saëns touchait les nouvelles orgues de Notre-Dame. Le nombreux auditoire assemblé dans la cathédrale ne savait qu'admirer le plus du talent de l'artiste ou du magnifique instrument de M. Cavaillé-Coll. M. Camille Saint-Saëns a su, dans cette courte demi-heure, intéresser et charmer à la fois les musiciens sérieux et la masse du public qui apprécie encore plus les effets que l'idée. C'est ce qu'il fallait pour la circonstance. Une improvisation d'un style sévère où l'auteur a su travailler de la manière la plus originale, la plus savante et la plus variée un simple motif de cantique; la belle marche extraite de la *symphonie-cantate* couronnée à l'Exposition universelle, composaient la partie musicale sérieuse. Entre ces deux morceaux on avait entendu un *Orage*, fragment d'une des œuvres pour piano de Liszt : *La légende de Saint-François de Paule marchant sur les flots* ». Nous n'aimons pas beaucoup *les Orages*, à l'église peut-être moins qu'ailleurs ; mais il faut avouer que sous les voûtes de la vieille cathédrale l'effet était effrayant de vérité ; le ciel même, couvert de nuages, contribuait à l'illusion en ne laissant pénétrer à l'intérieur qu'un jour sombre. Quant aux difficultés presque insurmontables que présente, sur l'orgue, l'exécution de l'œuvre de Liszt, nous en parlerions si tout le monde ne savait que, pour M. Camille Saint-Saëns, sur l'orgue comme sur le piano, il n'est plus de difficultés». — Le dimanche suivant, à 1 heure 1/2, M. Franck aîné a tenu l'orgue pendant la messe qui précède la conférence du R. P. Félix. Dimanche prochain, sera le tour de M. Guilmant, organiste de Saint-Nicolas, à Boulogne-sur-Mer.

⁂ Le journal *la Liberté* a annoncé le mois dernier que la ville de Grenoble préparait pour l'été prochain de belles fêtes, consistant en un concours de Sociétés musicales de vingt départements. Ce concours devait former le lendemain d'une autre solennité dans laquelle aurait lieu l'inauguration d'une statue équestre de Napoléon Ier, érigée sur une nouvelle place de cette capitale du Dauphiné, agrandie et fort embellie depuis peu d'années.

Cette nouvelle se confirme : nous apprenons, en effet, que l'inauguration du bronze impérial qui avait été préparée tout d'abord pour le 20 mars, est ajournée au 15 août, et qu'elle coïncidera avec la fête musicale fixée au 16 et dont M. Berlioz doit être le président d'honneur; qu'en outre une cantate de circonstance sera exécutée par un immense choral, sous la direction de son auteur, M. Sain-d'Arod, notre collaborateur, chargé de l'organisation générale du concours, avec l'assistance d'une commission nommée *ad hoc* par la municipalité de Grenoble.

Enfin l'on ajoute que LL. MM. l'Empereur et l'Impératrice, ainsi que le Prince impérial, ont été invités à honorer de leur présence la cité Dauphinoise. On ne peut point encore espérer une si haute faveur; mais il est permis de croire qu'en cas d'empêchement, l'Empereur daignera s'y faire représenter.

Une messe à quatre voix d'hommes, spécialement destinée aux sociétés chorales orphéoniques, est mise au concours, sur la proposition de M. Papin, maître de chapelle au lycée Saint-Louis. M. Charles Gounod, de l'Institut, a accepté la présidence du jury, qui sera formé des principaux maîtres de chapelle et organistes parisiens. L'ouvrage couronné aura une exécution solennelle à Paris, et l'auteur conservera la propriété de sa partition.

ETRANGER. — *Naples*. On prépare des funérailles solennelles à Giovanni Pacini. Mercadante s'est chargé d'écrire à cette occasion une symphonie avec le titre : *Omaggio a Pacini*.

— Un professeur de Naples, Luigi Celentano, vient de faire paraître une brochure intitulée : *Intorno all'arte del cantare in Italia nel secolo* XIX, où sont traitées avec beaucoup de sagacité et à un point de vue élevé d'importantes questions relatives à l'art du chant. L'auteur insiste principalement sur l'abandon du chant orné, abandon qui lui paraît regrettable en ce que jadis les études du chant étaient forcément plus complètes et plus sérieuses qu'aujourd'hui, et que la force, l'expression et l'émission, qualités seules nécessaires pour l'exécution de la musique moderne, ne peuvent pas plus se dispenser d'études que l'agilité ; enfin, que la multitude de chanteurs improvisés qui surgissent de nos jours ne peut qu'entraîner l'art du chant sur une pente fatale.

MOIS DE MARIE.

Pour toutes les nouvelles et les articles non signés, l'éditeur responsable, E. REPOS.

Bar-le-Duc. — Typographie L. GUÉRIN et Ce.

LE PLAIN-CHANT. NEUVIÈME ANNÉE. N° 5. — MAI 1868. LA PAROISSE.

REVUE DE MUSIQUE SACRÉE ANCIENNE ET MODERNE

PARAISSANT LE 15 DE CHAQUE MOIS.

AVIS. — Toutes les lettres, les livres, les paquets, les morceaux de musique concernant la rédaction, les abonnements et les mandats sur la poste doivent être adressés, *directement et franco*, à E. REPOS, libraire-éditeur, directeur-propriétaire de la REVUE, des RÉPERTOIRES de musique sacrée et de l'ILLUSTRATION musicale, 70, rue Bonaparte, à Paris.

ABONNEMENT POUR 1868, A PARTIR DE JANVIER : FRANCE, 12 FRANCS PAR AN. — ÉTRANGER, 16 FRANCS.

AFIN DE SIMPLIFIER LE TRAVAIL DE NOTRE ADMINISTRATION, NOUS PRIONS LES PERSONNES DONT L'ABONNEMENT EXPIRE, DE LE RENOUVELER SANS RETARD. L'ABONNEMENT EST CONTINUÉ SAUF AVIS CONTRAIRE.

Les huit premières années grand in-8°, brochées. Chant, musique et texte, 60 *francs au lieu de* 96, *pour les abonnés à la neuvième année* 1868.

SOMMAIRE.

POURQUOI LES PRINCIPES DE L'ANCIENNE MUSIQUE NOUS SONT RESTÉS INCONNUS. — VICISSITUDES DE CETTE SCIENCE. — ORIGINES DU SYSTÈME MODERNE.

(Suite et fin).

Théon de Smyrne, disciple de Platon, écrivit pour soutenir la doctrine de son maître; mais comme il était sans doute initié, et qu'il ne pouvait parler ouvertement des principes, ses comparaisons et ses expressions obscures ne peuvent empêcher l'ascendant que prit rapidement le système d'Aristoxène, plus clair en apparence, et se rattachant de plus près à la physique d'Aristote, dont la célébrité commençait à s'établir. D'ailleurs les esprits fortement inclinés vers le matérialisme offraient, à tout ce qui était positif et matériel, une prise que la métaphysique n'y trouvait plus. Alors s'élevèrent deux sectes rivales : celle des pythagoriciens qui voulaient que les intervalles musicaux fussent fixés d'après certains rapports authentiques dont ils ne dévoilaient pas les principes; et celle des Aristoxéniens, qui prétendaient s'en tenir au jugement de l'oreille pour la fixation de ces mêmes intervalles dont ils indiquaient les rapports d'après le calcul ou l'expérience.

Il n'est pas douteux que ces deux sectes contendantes n'aient produit tour à tour une multitude de livres de polémique dont le temps nous a épargné les vaines discussions. Nous savons seulement que Damon, le maître de Socrate, Analixas, roi de Zangle, Aristophane, Démocrite, Abdère, Antisthène, Euclide, Dioclès, Philolaüs, Mélanipide, Lucien, Porphyre, Apulée, Zamblique et une foule d'autres avaient écrit sur la musique. On a le traité de Plutarque où l'on voit que, loin d'éclairer la question, tant de disputes n'avaient servi qu'à l'embrouiller. De l'oubli des principes et de l'incertitude des expériences naissaient une foule de contradictions. Chacun avait son système et son intonation particulière. Ptolémée, qui entreprit de soumettre à de certaines règles ces opinions discordantes, fut obligé d'admettre cinq espèces de diatoniques; le diatonique mol, le tonique, l'ancien, l'intense et l'égal. Enfin les ténèbres toujours croissantes, s'augmentèrent encore par la subversion de l'empire romain qui, envahi d'un côté par une religion nouvelle, ravagé de l'autre par des essaims toujours renaissants de barbares, privé de vertus, et par conséquent incapable de résister à cette double attaque, céda de part et d'autre, se déchira lui-même, et finit en s'écroulant par étouffer sous ses débris le peu de sciences et de lumières qui restaient encore.

La musique disparut alors. Les hordes fa-

rouches qui prétendaient à l'empire du monde, n'étaient point propres, dans la rudesse et la grossièreté de leur berceau, à goûter beaucoup les douceurs de la mélodie, et le culte que leur préparait la Providence, né dans l'obscurité et nourri parmi la classe la plus ignorante du peuple, n'était point destiné à leur inspirer l'amour des sciences. C'était un frein imposé à leur barbarie, un ferment nécessaire au futur renouvellement des lumières.

Je ne rappellerai point ici l'affreux tableau que les écrivains contemporains ont tracé de ces hordes dévastatrices. L'historien Procope assure qu'un sentiment d'humanité arrête sa plume et qu'il ne veut pas transmettre à la postérité des détails capables de l'épouvanter. Idace, Isidore, Victor de Vite, saint Augustin cherchent en vain des expressions assez énergiques pour peindre les calamités dont ils sont les témoins. Ces barbares, non-seulement ignoraient les arts, mais encore les méprisaient. Le nom Romain offrait pour eux tout ce qu'on peut imaginer de lâche, d'abject, d'avare, de vicieux. Ils regardaient les sciences comme la source de la corruption et de l'avilissement de l'âme. Or, les premiers chrétiens avaient exactement les mêmes idées. C'étaient, de l'aveu de tous les historiens, des hommes de la plus basse condition, sans éducation et sans lettres. Ils condamnaient tous les arts comme pernicieux, et le commerce comme inique. Un de leurs plus célèbres écrivains, Clément d'Alexandrie, proscrivait la musique, tant vocale qu'instrumentale, et défendait surtout de jouer de la flûte. Ainsi, les peuples, et la loi qu'ils devaient subir, étaient faits l'un pour l'autre, et la Providence seule pouvait prévoir qu'il sortirait de ce mélange effrayant, la nation éclairée et sage dont l'éclat n'a cessé de briller en Europe, et dans le sein de laquelle les sciences sont appelées à renaître plus resplendissantes peut-être que jamais.

Plutarque rapporte qu'un roi des Scythes, nommé Athéas, ayant entendu un habile joueur de flûte, dit qu'il préférait le hennissement de son cheval. On sait, par une infinité de témoignages, que ces peuples avaient une telle aversion pour les sciences et les livres qui en traitaient, qu'il les détruisaient partout où la guerre les rendait maîtres. Le ravage et l'incendie suivaient en tous lieux leurs pas. Cet esprit de haine et de destruction fut encore échauffé et nourri par celui d'une religion peu tolérante à son début. Près de trois siecles après leurs plus violentes incursions, et lorsque, fixés depuis longtemps ils devaient être plus calmes, le pape saint Grégoire n'en faisait pas moins détruire par leurs mains les plus beaux monuments de Rome, et brûler autant de livres antiques qu'il en pouvait saisir. C'est à cet illustre pontife que nous devons les premiers éléments de la musique moderne, et le chant, appelé Grégorien, en mémoire de son nom. C'est sur ce chant que se règle encore notre mélodie, et que notre harmonie a pris naissance. Saint Grégoire implacable ennemi de tout ce qui venait des Grecs et des Romains, qu'il regardait comme inspirés du démon, s'écarta autant qu'il le put de leur système musical, et substitua au tétracorde ancien un heptacorde, c'est-à-dire qu'au lieu de la *quarte*, dans laquelle Pythagore avait renfermé les bornes du mode, ce pape posa une septième, et voulut qu'on entonât sept sons consécutifs, au lieu de quatre, ne donnant du reste, aucune raison de ce changement, et n'appuyant son échelle musicale d'aucun principe solide.

Malgré sa puissance et les vives exhortations du vénérable Bède qui compare à des bêtes brutes ceux qui chantent sans savoir ce qu'ils font, la musique grégorienne fut longtemps inconnue dans les Gaules; les peuples barbares qui occupaient ces contrées avaient trop peu de goût, trop peu de flexibilité dans les organes de la voix pour sentir les charmes de la musique et chercher à s'instruire dans cet art. Leur langue sourde, remplie de sons gutturaux, était plus propre à peindre les coassements des grenouilles et des canards qui peuplaient les marais d'où ils sortaient, que la douce mélodie des oiseaux respirant l'air plus pur des montagnes méridionales. Malgré les efforts que firent successivement en France, Pépin, Charlemagne et Louis le Débonnaire, tout le chant des églises ne consista longtemps qu'en une sorte de psalmodie rauque et monotone, dans laquelle saint Ambroise avait essayé, avant la réforme de saint Grégoire, d'entremêler quelques traits à des chants antiques, et quelques débris échappés à la destruction. Alfred fit aussi des efforts inutiles pour introduire en Angleterre le chant grégorien. La musique ne put sortir de son engourdissement que, lorsque une étincelle de génie, perçant la nuit profonde qui couvrait l'Europe, on vit descendre du haut des montagnes Occitaniques les premiers poëtes et les premiers chanteurs modernes. C'est aux troubadours qu'on doit la renaissance de la musique : ce sont eux qui, ainsi que nous l'avons dit dans un travail tout spécial, paraissant au milieu des ténèbres de l'ignorance et de la superstition, en arrêtèrent les ravages. Ils adoucirent l'âpreté des mœurs féodales, tirèrent le peuple de son fatal engourdissement, ranimèrent les esprits, leur apprirent à penser, et firent naître enfin cette aurore de lumières dont le bienfait vint éclairer les nations.

SICARD.

LES ANCIENS CONCERTS SPIRITUELS, ET LA MUSIQUE A PARIS, PENDANT LA SEMAINE SAINTE.

La musique est bien l'art qui s'associe le plus intimement aux tristesses de la semaine

sainte et aux joies de la solennité de Pâques. L'adoration, a dit un penseur, est un état de l'âme que la musique peut seule exprimer. Aussi, durant ces jours de recueillement et de prière, lui demande-t-on la traduction saisissante de la Passion, et comme le commentaire poétique des impressions qu'éveille en nous l'anniversaire de ce drame auguste. De tous les points de la chrétienté, depuis Rome et les splendeurs harmoniques de la Sixtine jusqu'à l'humble église dont le clocher moussu perce le feuillage naissant d'avril, monte un concert de voix et d'instruments qui redit, avec l'éloquence et l'autorité du génie lyrique, les funèbres angoisses de Gethsémani, l'agonie et le Golgotha sublimes.

La musique religieuse franchit alors le seuil du sanctuaire et pénètre au théâtre, au concert, dans les salons. Les plus belles voix, les talents les plus rares se prêtent à l'exécution de ces œuvres qu'éclaire l'inspiration des maîtres, et qu'anime un sentiment de foi et d'enthousiasme. Pendant une semaine, pendant trois jours surtout, les amants lyriques, Roméo ou Juliette, Léonore ou Fernand, Edgard ou Lucie interrompent leurs duos passionnés ; la cavatine met une sourdine à ses élégantes vocalises; les indiscrets racontages du *scherzo* se taisent et s'effacent devant les graves allures de l'*andante religioso ;* la romance remet à des jours moins assombris son marivaudage et ses langueurs.

Autrefois, il n'y avait pas de représentations à l'Opéra pendant les trois semaines dites de la *quinzaine* de Pâques. Un musicien de la chambre du roi, Philidor, conçut en 1725 le projet de remplacer ces représentations par des *concerts spirituels*, c'est-à-dire où l'on n'exécuterait que la musique sacrée et des compositions instrumentales. Son idée fut goûtée, et il obtint le privilége d'établir au château des Tuileries ce concert dont la direction passa successivement en diverses mains jusqu'à la Révolution. Les chanteurs et les instrumentistes les plus distingués du temps accouraient de tous les pays pour se faire entendre d'un public éclairé qui dispensait le renom et la gloire. Les étrangers et les habitants notables des provinces affluaient à Paris pendant la quinzaine de Pâques, tant était vif l'intérêt excité par l'entremise de Philidor.

L'arrivée de Gluck et de Piccini en France opéra dans le goût une réforme nécessaire, et l'administration de Legros améliora le concert spirituel : le choix de la musique fut mieux fait ; des encouragements furent accordés aux exécutants et aux auteurs ; puis Legros obtint de Louis XVI de transporter le concert dans la grande salle du palais des Tuileries, dite *Salle des maréchaux*. Elle fut décorée avec luxe ; on y construisit des loges, un orgue fut ajouté à l'orchestre qui devint fort nombreux ; enfin en 1789, le concert fut installé dans le local où est actuellement la salle de spectacle; et c'est là qu'il a pris fin en 1791.

En 1805, l'administration du Théâtre-Italien entreprit de rétablir les concerts spirituels et débuta par *la création* de Haydn, et l'*Ave verum* de Mozart. Cette même administration établit les concerts, tantôt à l'Odéon, tantôt au Théâtre Louvois, jusqu'à ce que l'Académie de musique les installât dans son théâtre, en essayant de leur donner une plus grande dimension. On y entendit successivement des fragments des messes de Mozart, de Haydn, l'oratorio *le Christ aux Oliviers*, de Beethoven, et des symphonies de ce maître, alors encore complétement inconnues en France.

Il y a toujours du succès à espérer d'une chose spéciale à laquelle on donne la physionomie qui lui est propre, et dont on ne néglige aucun détail. C'est ce qui favorisa si grandement les concerts spirituels organisés par l'institution de musique religieuse de M. Choron. Enfin, les deux institutions se sont résumées dans les concerts du Conservatoire et les concerts populaires qui embrassent tous les genres de musique.

Fidèle à ses traditions, le Théâtre-Italien a donné, avec l'élite de sa compagnie, deux belles exécutions du *Stabat* de Rossini, de cette œuvre de la musique religieuse poétisée. Le public et l'intérêt n'ont point fait défaut à l'oratorio de M. Duprez, *le Jugement dernier*, qui renferme quelques belles pages, et a mis en lumière des idées, sinon nouvelles, du moins abondantes et bien agencées.

Quoique les maîtrises des paroisses n'offrent point les mêmes ressources qu'anciennement, c'est là pourtant que se produisent les manifestations les plus importantes de la musique d'église. Le dimanche des Rameaux nous entendions à Saint-Eustache un *Stabat* composé en un fort bon style à la fois archaïque et moderne, par M. Bourgault-Ducoudray ; vendredi, à Sainte-Clotilde, l'oratorio, des *Sept paroles*, mis en musique par M. Th. Dubois, maître de chapelle de cette paroisse, dont le chœur, plus que triplé en cette circonstance, avait pour solistes principaux MM. Grisy et Caron. On a été unanime à constater le mérite exceptionnel de cette composition.

La messe exécutée le jour de Pâques dans l'église de Saint-Eustache est l'œuvre d'un musicien habile, M. François Schwab. Ainsi qu'on est habitué à le faire à Paris, les violons se mêlent à l'orgue dans l'accompagnement ; et nous croyons comme toujours que, lorsqu'on ne peut les compter par centaines, leur intervention est infiniment moins heureuse que l'adjonction d'instruments à attaques crues, telles que les hautbois, les clarinettes cors et bassons.

L'œuvre de M. Schwab est au surplus bien traitée, et recommandable surtout par sa conduite expérimentée, les procédés simples et

peu ambitieux, la sobriété des modulations, en un mot par un sentiment religieux très-élevé.

La semaine sainte de cette année n'aura donc pas été moins féconde que ses devancières en belles exécutions musicales. Et nous musiciens, compositeurs ou amateurs, retenons quelque chose de ces échos solennels. Que chacun, de son mieux, fasse et enfonce son sillon dans le champ fertile de l'art ; que chacun, à cette heure de réflexion et de calme, s'imprègne un peu de cette doctrine austère difficile des Palestrina, des Haydn, des Bach, des Beethoven, qui élève et perfectionne l'âme en vieillissant. Un sage a dit : « Veux-tu savoir où tu tomberas ? regarde de quel côté tu penches ». Il ne faut pas se faire exprès tout son goût, toute sa sympathie, toutes ses prédilections et les porter du côté où l'on penche c'est-à-dire vers le facile, l'amusant, le frivole parfois même le trivial, ou le grotesque : il faut que ce goût du beau, du sévère, — le beau en musique est toujours sévère, — nous soit un contrepoids en effet, non un poids de plus ajouté à celui de notre tempérament, de nos sens et de nos secrètes faiblesses, comme si nous avions peur de ne pas tomber assez tôt.

Sain-d'Arod.

Le Moniteur universel.

A M. LE DIRECTEUR GÉRANT
de la *Revue de Musique sacrée.*

Monsieur,

Je commets peut-être une indiscrétion en sollicitant de votre bienveillance l'insertion dans votre estimable journal de l'article que j'ai l'honneur de vous adresser ?

Je vous fais mes excuses à l'endroit de la liberté que je prends ; mais je suis convaincu que vous accéderez à ma demande, lorsque vous en connaîtrez le motif. Je ne pouvais, en effet, que m'adresser, en pareille occurrence, à une feuille spéciale et autorisée, telle que celle que vous dirigez.

J'ajouterai, Monsieur, qu'il ne me fallait rien moins que l'assurance d'une cordiale réception pour que je prisse de nouveau la plume pour défendre l'intérêt de l'art méconnu dans les chefs-d'œuvre de ses plus illustres maîtres, par une critique qui oublie les devoirs qu'il lui impose vis-à-vis du public, et qui, partout, semble faire bon marché de l'honneur qu'elle se doit à elle-même.

Vous m'avez compris, sans doute, et avant même de savoir de quoi il s'agit ! Oui !..... Effectivement, je veux parler du *Stabat* de Palestrina, exécuté dans l'église de Saint-Roch par quelques sociétés chorales.

Pour ne point abuser de votre bonne volonté, j'aborde directement la question :

Trois points essentiels s'offrent à l'appréciation du critique :

1° La critique elle-même ; 2° L'œuvre et les moyens d'exécution ; 3° L'opportunité.

Après avoir examiné ces trois points particuliers, je vous demanderai de me permettre quelques réflexions sur les motifs et les résultats ou conséquences.

Et d'abord la critique. Six ou huit journaux, je crois, ont parlé du *Stabat* exécuté à Saint-Roch : je me bornerai à l'examen de quatre d'entre eux, parce qu'ils portent un jugement si différent relativement à l'interprétation de l'œuvre de *Palestrina,* que le lecteur surpris, étonné, ébahi, a dû se demander : Qui a raison ?

La *Gazette Musicale*, organe sérieux, et le *Moniteur Universel du soir*, sans s'engager dans une critique à fond de train, font, sous une forme bienveillante, de justes réserves. Ces feuilles donnent à entendre que les sociétés orphéoniques auraient pu s'essayer dans la musique religieuse avec une œuvre mieux appropriée à leurs aptitudes ;.... que le choix du *Stabat* de Palestrina n'était donc pas le résultat d'une heureuse inspiration ;.... que l'interprétation de cette sublime composition qui réclame des chanteurs habiles, des professeurs consommés, ne devait, au jugement des étrangers, paraître qu'une inspiration médiocre, anormale, inféconde, et plutôt malencontreuse que regrettable.

Que voulez-vous, Monsieur, les étrangers ne sont pas obligés de savoir que les interprètes n'étaient composés que des *Sociétés des Allobroges*, *des Œdéens*, et de l'*Union chorale de Saint-Ouen*, sociétés dont il ne m'appartient point de constater ou discuter le mérite, mais pourtant qui sont aussi inconnues que possible, jusqu'à plus ample informé.

Comme je hais les personnalités, je me contente de dire : On eût pu mieux choisir dans ce milieu des sociétés orphéoniques ; c'eût été une satisfaction pour les étrangers qui ne viennent pas à Paris, aux jours de nos solennités, entendre quelque chose d'inférieur aux plus médiocres médiocrités de leur province.

A l'appui de ce premier résumé des deux critiques que je viens d'analyser, je joins ci-contre les articles qui me l'ont inspiré. Je ne vous livrerai, bien entendu, que ce qui intéresse la question sans l'amoindrir :

« Oui, en vérité, dit la *Gazette Musicale,* deux cents orphéo-« nistes environ, et un certain nombre d'enfants de chœur, « recrutés, les uns parmi les sociétés chorales parisiennes de « fondation récente, les autres dans les maîtrises des paroisses, « ont tenté, sous la direction INTRÉPIDE — je ne veux pas dire « TÉMÉRAIRE — de M. Bleuse, l'exécution de cette œuvre im-« mense en sa simplicité, qui pleure les désolations mystiques « d'un peuple agenouillé sous la main de Dieu. L'effet produit « à Saint-Roch n'a pas été précisément aussi grandiose qu'on « l'espérait. On n'entendait là qu'un écho bien amoindri et « presque défiguré de la Sixtine ou de Saint-Jean-de-Latran. « Dans ces voix où l'accent parisien perçait, sous les paroles « latines, avec trop de sans-gêne, on ne retrouvait ni l'élévation,

« ni la mélancolie de l'oraison extatique. Dans les hésitations, « les ignorances, les lacunes d'exécution, je dois à la vérité, « rien qu'à la vérité, d'avouer que l'on avait quelque peine à « reconnaître cette musique grande et touchante, qualifiée de « SUBLIME par les maîtres de tous les temps, et que l'on croi- « rait notée au fond d'un couvent solitaire, après de longues « rêveries et d'austères pénitences.

« A part même l'habitude de la musique religieuse, l'exécution « de celle de Palestrina exige des qualités peu familières, en « général, aux sociétés chorales. Les FORTE doivent être chan- « tés PLENA VOCE, mais sans efforts; les PIANO, doux, mais « clairs; les CRESCENDO et DECRESCENDO agencés sans se- « cousses ni saccades; les notes franchement attaquées et bien « soutenues; les sons enchaînés, de telle sorte que l'on puisse « croire que le STABAT presque tout entier est chanté d'une « seule émission et d'une seule respiration. Certainement, tout « cela a été expliqué aux exécutants par leurs directeurs. Alors, « pourquoi l'exécution dont je rends compte, accompagnée, « contre toutes les traditions, de l'orgue du chœur jouant au « grand jeu, n'a-t-elle pas eu ce mouvement égal et modéré? « Pourquoi a-t-elle manqué de cette expression de simplicité, « de noblesse et d'onction qui communique à l'hymne de Pa- « lestrina quelque chose de réellement surnaturel? Pourquoi ?.. « C'est qu'il y a de certains chefs-d'œuvre consacrés par l'étude « et par l'admiration respectueuse des siècles, auxquels il ne « faut pas toucher impunément et sans préparation spéciale; « sans aucun doute, il est bon d'initier les orphéonistes à la ma- « jesté de la musique sacrée ;... mais, des sentiers faciles et « battus de leur répertoire habituel, vouloir leur faire atteindre « aux sublimes hauteurs de Palestrina, l'entreprise était trop « hardie pour réussir, même avec la collaboration d'un hasard « heureux. En choisissant une œuvre d'interprétation moins pé- « rilleuse, on aurait donné une plus « précieuse indication de la « valeur de ces forces artistiques intelligentes, et la Caisse de « bienfaisance des sociétés chorales n'y aurait rien perdu, à « la condition, toutefois, de ne pas confier à l'Harmonie de « Montmartre le massacre, à coups de cornet à pistons, de la « MARCHE RELIGIEUSE de Wagner, qui ne méritait pas ce sup- « plice, même en temps de Semaine sainte! (E. MATHIEU DE « MONTER).

J'ajouterai : « Surtout en temps de Semaine sainte! » — Je reviendrai sur cette dernière réflexion de l'auteur de l'article.

Dans cette critique modérée, bienveillante même, je reconnais un écrivain qui sait ce qu'il dit.

Evidemment, c'est le langage d'un écrivain véridique et vrai; car, tout en regrettant une pareille exécution à l'endroit d'un chef-d'œuvre de la musique religieuse, il sait se montrer sympathique aux sociétés orphéoniques et ses sympathies me semblent empreintes d'un cachet de loyale sincérité.

Je cite maintenant l'article du *Moniteur Universel du soir* (15 avril) :

« Cette application nouvelle des masses orphéoniques à la « musique d'église est une idée heureuse et qu'il est bon d'en- « courager. Il est permis de supposer, en effet, que les Orphéons « pourront apporter un jour de précieuses ressources dans les « solennités de nos églises, surtout lorsque, s'attachant à varier « le genre de chœurs spéciaux par eux interprétés jusqu'à ce « jour, ils se seront nourris de fortes études musicales, et sur- « tout initiés aux traditions du grand art de chanter le style « lié et soutenu de la musique religieuse. L'Orphéon, en France, « est encore jeune; et pourtant, voulant imiter les LIEDERTAF- « FEL d'Allemagne, il a déjà réalisé de notables progrès; et, « s'il n'est pas encore à même de chanter dans nos temples « avec la supériorité de ses aînés les LIEDERKRANZ de Bavière « et d'Autriche, il donne du moins l'espoir d'y parvenir, dans « le but de contribuer, avec des masses vocales, à de solennelles « interprétations des chefs-d'œuvre que le Conservatoire seul « et quelques bonnes maîtrises en France, nous ont fait con- « naître il y a quelques années.

« Parmi ces monuments immortels de la Musique sacrée, le « STABAT MATER de Palestrina se présente, en effet, en pre- « mière ligne. C'est bien de cette composition immense — dont « on n'a fait entendre d'ailleurs samedi qu'un fragment, — qu'on « peut dire qu'elle offre un de ces bouquets dont les parfums « exquis ne peuvent être appréciés que par le petit nombre ; « et ce petit nombre n'est-il pas celui qui dépouille le plus « promptement et le plus sûrement le vain étalage de la re- « cherche et des moyens extraordinaires? Pour ceux qui ont « le vrai sentiment de l'art, le beau n'est le beau qu'à la con- « dition de rester vrai, d'exprimer une impression profonde. « C'est là en définitive que, débarrassée des pompes extérieures « et de l'attrait scénique, la musique est jugée selon ses mé- « rites. Les ressources de l'orchestre, l'ambition des effets, ce « qui peut ailleurs déguiser la vulgarité des phrases, tout cela « ne serait plus de mise dans la circonstance. Semblable à ces « statues grecques dont le triomphe repose sur la beauté des « proportions, la grande musique religieuse, la plus difficile, « pensons-nous, doit tout tirer de son propre fonds : Aussi se- « ra-t-elle toujours l'écueil des médiocrités ». (SAIN-D'AROD).

Cet article signé *Sain-d'Arod*, ne sera certes pas accusé d'une outrecuidante partialité. Je ne dis rien de son auteur, parce que j'ai été en rapport avec lui, et que je n'aime pas les camaraderies lorsqu'il s'agit d'éloges à donner. *Qui aime bien, châtie bien*, dit un vieil adage! M. Sain-d'Arod tient une plume autorisée à parler hautement en cette matière; peu d'artistes sont aussi familiers que lui avec les traditions des Palestrina, des Allegri, des Marcello, etc., etc. Mais le fond de son caractère est éminemment bienveillant, ce qui fait que, parfois, il recule devant la nécessité de dire la vérité et de donner satisfaction à l'opinion publique. C'est une faiblesse que je loue comme prêtre, mais que j'approuve moins comme artiste.

Il est souvent prudent de faire connaître la vérité toute entière ;.... les moyens énergiques sont préférables dans les circonstances graves. C'était le cas pour lui, artiste, de dire toute la vérité, et il était difficile de le faire avec plus d'autorité, je le répète.

Je conclus donc, Monsieur, contre lui ; mais je garde ma réserve, à savoir : que si il blâme avec modération, ainsi que son collègue de la *Gazette Musicale*, il n'y a pas moins blâme, et c'est l'opinion de tous les hommes compétents.

Maintenant, comment expliquer l'appréciation faite par le *Ménestrel* sous la signature A. Méreaux, et (ce qui est encore plus fort), l'article publié par le grand *Moniteur Universel* (édition du matin) 14 avril sous la signature *Hôte ?* Comprenez-vous, Monsieur, cette différence de langage entre l'édition du matin et celle du soir dans un journal sérieux !..... Non ? Moi..... Pas davantage .... Je me demande encore qui, le grave *Moniteur Universel* a-t-il voulu mystifier? les lecteurs du petit, ou les lecteurs du grand ? Toutes réflexions faites, je crois que c'est lui qui se mystifie ;... on ne peut pas lui en vouloir, puisqu'il en supporte les frais !

Quant au *Ménestrel*, je le savais orfèvre ; mais pas jusqu'à ce degré de perfection. Il aurait dû comprendre qu'on n'impose pas à un public intelligent son engouement pour des camaraderies compromettantes. En matière

d'art les circonlocutions sont des poupées, et les poupées sont pour les enfants. Vouloir prouver que tout est au mieux alors qu'il n'en est rien, c'est dans le langage ordinaire se montrer condescendant. Oui !..... Mais,..... il est des condescendances qui deviennent des condescendances coupables ; n'est-ce pas, Monsieur le Directeur ? Ce sont celles qui égarent lorsqu'elles devraient diriger. C'est le cas, je crois, dans lequel se sont placés et le *Ménestrel* et le grand *Moniteur Universel* (du matin).

Je ne comprends pas ainsi la critique : Il faut qu'elle serve au développement de l'art, ou bien qu'elle se taise sur ce sujet. La carrière est assez vaste dans le domaine des œuvres de l'intelligence pour qu'elle trouve à utiliser son inutile collaboration.

J'ai hâte de passer aux deux dernières questions que je vous ai posées en commençant cette correspondance.

L'œuvre, Monsieur le Directeur, (vous l'aurez vu par les deux citations que je joins à ma lettre) a des sublimités qui réclament des interprètes de choix : si, déjà, en elle-même d'ailleurs, elle offre des difficultés traditionnelles, que sera-ce lorsqu'il faudra aborder la question d'exécution matérielle?

Qu'on ne s'imagine pas que l'œuvre du célèbre Palestrina soit à la portée de tous les talents ou de toutes les aptitudes!..

Je connais cette œuvre sublime du *Stabat* de Palestrina ; je l'ai fait étudier par un choix d'artistes et des meilleurs de Paris, alors que je dirigeais la chapelle d'une des importantes paroisses de notre diocèse. J'avais pu obtenir avec des lecteurs solides, des chanteurs habiles, et après huit ou dix répétitions successives, un résultat fort estimable. Cependant, je le crus encore tellement éloigné de la perfection nécessaire, que, afin d'éviter la profanation si d'une admirable composition j'en supprimai l'étude, au grand regret de mes collaborateurs. Je ne pouvais me contenter d'une interprétation qui n'eût été que convenable ou honnête.

Que faut-il donc penser de la tentative d'exécution de S.-Roch ? (Je dis tentative, car on n'y a entendu qu'un très-mince fragment de cette immense composition.

Venir s'attaquer au *Stabat* de Palestrina, avec les éléments que je vous ai indiqués plus haut, dans une de nos grandes paroisses, en présence d'une foule immense appartenant à toutes les classes sociales, c'est-à-dire, depuis la cravate blanche et l'habit noir, jusqu'à la blouse et la casquette ; venir, dis-je, avec de tels éléments, alors qu'il n'eût fallu rien moins que les soixante meilleurs sujets de nos quatre théâtres lyriques, n'est-ce pas de l'aberration, de la profanation ?

Ce n'est pas tout. A l'insuffisance des éléments, il faut ajouter que, c'est à peine si on avait pu organiser préalablement une répétition d'ensemble. Aussi, qu'est-il arrivé ? C'est que le chœur ayant mille peine à garder la tonalité en dépit du concours de l'orgue (prohibé pour cette œuvre) on a dû s'arrêter court après quelques strophes. De là bruit, tapage, scandale, sans compter les déceptions !.

Enfin, chose inouïe ! on m'a assuré qu'il y avait trois chefs pour diriger une exécution qui, demandant avant tout l'homogénéité, exige impérieusement l'unité de direction. On m'a cité MM. Delaporte, Bleuse et Peny, comme conducteurs de ces moutons de Panurge. Cela m'étonne, mais ne me surprend pas. On voit des choses si incroyables dans notre siècle de progrès !... M. Vervoitte, seigneur du lieu, était absent,... c'est habile !!... Seulement, c'est une condamnation tacite de l'entreprise. M. Vervoitte n'eût pas renoncé à ses prérogatives s'il eût eu la moindre chance d'en tirer quelque avantage pour sa réputation artistique ; c'est également l'infirmation de tout ce que la critique laudative a voulu faire avaler à ses lecteurs. Tout se lie, tout s'enchaîne dans les mécomptes de cette malencontreuse journée. Heureusement qu'elle a eu pour compensation les succès de l'*Harmonie de Montmartre* avec la marche religieuse de Wagner.... Qui se fût jamais imaginé qu'on choisirait un samedi saint pour éreinter à la fois la musique du passé et celle de l'avenir? Cela prouve que jusqu'à nouvel ordre les orphéons devront se contenter de la musique du présent : — cette morale s'applique également à l'*Harmonie de Montmartre*, dont la vocation n'est pas encore bien prononcée pour la musique de l'avenir.

Enfin le troisième point que j'ai à examiner est celui-ci : quelle opportunité y avait-il de faire exécuter le *Stabat* de Palestrina ?

Et d'abord, pourquoi le *Stabat* le *samedi-saint*, alors que les autels sont déjà parés, et que l'alleluia joyeux a retenti dans toutes les Églises catholiques ? N'est-ce pas un fait anti-liturgique ? N'est-on pas en droit de s'étonner qu'il ait pu se produire dans une des principales paroisses de Paris ?

Il me rappelle un fait qui m'a beaucoup amusé aux jours de mon enfance, et que je ne puis résister à vous raconter ; le voici :

Un bon paysan, chantre d'une paroisse rurale, desservie par un de mes professeurs du petit séminaire où j'ai fait mes études, vint un jour de Jeudi-Saint saluer très-gravement son curé, et lui tint le langage suivant : « Mr le Curé, je viens vous demander de me « laisser chanter l'*O Filii* ce matin, parce que « je suis retenu pour Dimanche, par M. le « curé de X..... qui compte sur moi ? » je ne puis, lui répondit mon professeur, permettre qu'on dise le chant de la réjouissance et de l'allégresse, lorsque toute l'église est dans le deuil et dans les larmes. « Alors, reprit l'in-

« terlocuteur, moi je ne pourrai pas Dimanche ? » Que voulez-vous que j'y fasse, ajouta le vénérable prêtre ; on s'en passera. Et notre bonhomme d'ajouter en poussant un profond soupir : « C'est tout de même bien « fâcheux, M. le Curé, ça aurait fait tant de « plaisir aux gens de la commune !!...

L'intérêt d'une société chorale ou de sociétés chorales l'emporte-t-il sur les règles fondamentales de notre liturgie catholique ? Je ne le suppose pas. Il me semble d'ailleurs que cette réunion eût pu avoir lieu tout aussi avantageusement la semaine qui a précédé la grande semaine à laquelle appartient le samedi saint. On ne peut pas alléguer l'insuffisance de la préparation, puisqu'on ne s'est pas préparé du tout. Le clergé, qu'on accuse bien souvent d'intolérance, se montre à mon avis d'une facilité beaucoup trop grande lorsqu'il s'agit d'accueillir les associations particulières; j'applaudis, sans doute, quand on seconde les œuvres charitables ou de bienfaisance, mais c'est lorsque cette complaisance ne porte point atteinte à la dignité du culte, au respect dû au saint lieu.

Un de mes confrères me disait, à propos de l'exécution du *Stabat*, le *samedi-saint* : « ceci « n'est pas un office, c'est une réunion par- « ticulière qui n'a rien à voir avec nos règles « liturgiques !!.... ». Je n'admets pas qu'on convertisse le lieu saint en salle de concert, encore moins dans le temps de la quinzaine de Pâques qu'en tout autre. « Ma maison, a « dit notre Seigneur, est une maison de « prière », il n'a pas ajouté : « où il vous sera permis de faire toutes les exhibitions qu'il vous conviendra ».

Tout cela peut sembler bon : mais les gens sensés ne sont pas de cette opinion.

Agréez, Monsieur le Directeur, l'assurance de mes sentiments les plus distingués,

L'abbé GOUMARD.

P. S. — On me communique un avis inséré dans un journal, que je ne connais pas, et ainsi conçu : « Les personnes qui se sont « imaginé d'avoir entendu le *Stabat* de Pales- « trina, le Samedi-Saint, dans l'Eglise de S.-Roch, sont priées de se détromper ».

.... L'avis est bon à suivre,...... qu'on s'en souvienne.....

NOTICE SUR LES HARMONIUMS.

M. Lefébure Wély, notre éminent organiste, vient de publier chez MM. Gambogi frères, et sous le titre de *Nuits Napolitaines*, un recueil de six morceaux de salon pour l'harmonium, qui sont de charmantes compositions où la mélodie abonde, et où la grâce, la délicatesse s'allient à la distinction des harmonies, à l'élégance du style. Pour tous ceux qui cultivent l'harmonium comme instrument de salon, et le nombre s'en augmente chaque jour — cette publication est une véritable trouvaille : mais elle a encore à nos yeux un autre mérite ; c'est de tracer dans une notice de peu d'étendue un historique fort intéressant en même temps que fort exact, de la facture des harmoniums, et de compléter ce que nous avons dit dans nos comptes rendus de l'Exposition Universelle sur les progrès surprenants de cet instrument. Nous nous empressons donc de mettre cette notice sous les yeux de nos lecteurs.

SAIN-D'AROD.

« Depuis la première application de la lame de cuivre au clavier, j'ai suivi, un à un, tous les perfectionnements réalisés dans cette grande industrie par les plus habiles facteurs tant en France qu'à l'étranger.

D'abord c'est à M. ALEXANDBE DEBAIN que nous devons la création de l'Harmonium. C'est lui qui, par son invention des cases sonores, obtint la diversité des timbres dans les jeux.

Après lui, M. MARTIN (de Provins) eut l'ingénieuse idée d'appliquer les marteaux des pianos sur un jeu qu'il dénomma *percussion*. M. EDOUARD ALEXANDRE fut le propagateur de ce nouveau système, qui aida beaucoup à la vogue de l'Harmonium.

Depuis un très-grand nombre d'années, d'intelligents facteurs ont apporté leurs soins et leurs lumières aux perfectionnements de l'harmonium ; mais, il faut bien le reconnaître (et sous ce rapport je ne crains pas d'être démenti par un seul artiste ou facteur consciencieux), c'est à M. VICTOR MUSTEL et à ses deux fils que nous devons les vrais progrès dans la fabrication des Harmoniums de salon. Il faudrait écrire plusieurs pages pour énumérer les précieuses qualités qui distinguent leurs admirables instruments. Je me bornerai à signaler la douceur du clavier et des pédales, dont l'emploi n'est plus une fatigue pour les femmes ; la rapidité dans la sonorité de tous les timbres; enfin, de nouveaux jeux, tels que *voix céleste*, *harpe éolienne* et *baryton*, créés par MM. Mustel, et produisant le plus saisissant effet. De plus, c'est dans ces instruments qu'on trouve, à son plus grand degré de perfection, la *double expression* à l'aide de laquelle on peut nuancer à volonté et avec indépendance le le chant ou l'accompagnement par des genouillères. A la double expression viennent s'ajouter les *forte* expressifs (1) qui donnent aux nuances une vigueur et une énergie incomparables. Bref, les Harmoniums de ces facteurs, outre qu'ils sont le type de la perfection, permettent, par les belles et ingénieuses combinaisons que l'on y rencontre, de produire des effets identiques à ceux d'un petit orchestre.

Nous pensons que le véritable caractère de

(1) Ces deux mécanismes sont encore de l'invention de M. Mustel.

l'Harmonium est, non pas comme on le croit généralement, un diminutif de l'orgue à tuyaux, mais bien un instrument dont le genre est essentiellement symphonique.

Les compositions que j'ai l'honneur de mettre sous les yeux de mes lecteurs peuvent se jouer sur tous les Harmoniums. Je n'hésite pas à déclarer cependant qu'en raison des nombreuses ressources qu'offrent les instruments Mustel, ils feront valoir, mieux que les autres, les douceurs et les nuances que j'ai indiquées : partant, ils rendent accessibles à tous cet indéfinissable je ne sais quoi, que l'on nomme les *finesses d'exécution.*

Lefébure-Wély.

CHRONIQUE.

Nous avons sous les yeux un extrait du très-remarquable rapport adressé à S. Ex. M. le Ministre des cultes par la commission chargée de la vérification et de la réception des travaux du grand orgue de Notre-Dame reconstruit par l'éminent facteur M. Cavaillé-Coll. Cette commission était en grande partie composée de notabilités de la science : M. Auber y siégeait à côté de M. le Sénateur Dumas, l'un des secrétaires perpétuels de l'Académie des sciences ; M. Lissajous à côté de M. le baron Séguier et du général Favé, commandant de l'école polytechnique. La commission comptait en outre dans son sein un certain nombre de personnes désignées par leurs connaissances spéciales en physique et en mécanique, ou par la sûreté de leur goût ou de leur oreille en matière musicale.

Parmi ces hommes spéciaux figurait naturellement M. l'abbé Lamazou, vicaire de la Madeleine qui déjà dans une remarquable *notice sur la facture d'orgues* s'était signalé comme possédant à fond les questions techniques et scientifiques qui se rattachent à la pratique progressive de cette branche professionnelle : (1) il avait, de plus, fait en même temps preuve de savoir surtout en ce qui intéresse l'art chrétien et le culte catholique. L'académie des sciences et la société d'encouragement pour l'industrie nationale, frappées du mérite de ces études, leur avait accordé les éloges les plus explicites.

La commission n'avait donc que l'embarras du choix de son rapporteur. Dix de ses membres étaient merveilleusement compétents, et préparés à cette mission : elle la confia à M. l'abbé Lamazou qui s'en est acquitté de manière à obtenir unanime approbation de ses collègues et de ses collaborateurs : c'est un travail complet, que nous publierons dans un de nos prochains numéros.

⁂ Nous n'entreprendrons pas de réfuter ici la plaisanterie d'un goût fort douteux pour ne pas dire plus, que s'est permis le journal le *Ménestrel* à propos de Listz dont il rappelle les concerts donnés à Paris il y a vingt ans. L'anecdote rapportée plus ou moins spirituellement par ce journal, d'après une autre feuille, est de pure invention, et de plus assez inconvenante par rapport à la situation nouvelle de M. Listz, et en considération des égards et de la retenue dus au caractère dont est revêtu aujourd'hui celui qui fut le plus brillant virtuose de notre époque, et qui est resté l'une des grandes notabilités de l'art et de la science musicale.

(1) 1 vol. in-8° — 3 fr. chez Repos.

⁂ Nous avions dit dans notre dernier numéro que nous ne parlerions pas des concerts qui peuvent avoir quelque analogie avec l'orphéon de Fouilly-les-Oies, non plus que de ceux où chacun vient à tour de rôle exécuter son morceau sur le violon, la flûte, le piano, chanter son air ou sa romance. Mais il en est un que nous nous faisons un plaisir de mentionner parce que la musique d'ensemble, — on pourrait même dire la musique religieuse — y a eu bonne part : C'est celui qu'a donné à la salle Pleyrel M. H. Grignon, ex pensionnaire du théâtre lyrique, et fils de l'ancien artiste qui a attaché son nom à la plupart des rôles du beau répertoire de l'opéra comique.

On a entendu dans cette soirée deux chœurs composés par M. F. Lentz, dont l'un intitulé *C'est Dieu !* a valu à son auteur un prix au concours organisé par la ville de Paris. Ce morceau est empreint d'un caractère élevé qui a été l'objet de la satisfaction générale : le second morceau d'ensemble *la chasse du Burgrave*, quoique bien écrit pour les voix, n'a peut-être pas été exécuté avec un ensemble parfait, et on peut regretter qu'il n'ait pas paru avoir été suffisamment étudié. M. Lentz aura sans doute une prochaine occasion de faire entendre cette composition qui doit lui faire honneur : il l'a d'ailleurs accompagnée au piano avec tout le mérite qu'on lui connait, c'est dire en véritable maestro.

M. Grignon a très-bien dit plusieurs morceaux de chant, notamment le duo d'*Hamlet* avec Mme Dancla, et une scène avec chœurs, le *Monastère* : il était assisté de M. Lefébure-Wély qui a ravi l'auditoire en exécutant sur l'harmonium Mustel deux de ses charmantes compositions ; ainsi que par Mlle Colin, excellente pianiste, et M. Léopold Dancla dont le violon, qui représente la bonne école, a également alterné d'une manière brillante avec la partie vocale.

En somme c'était là un concert un peu grave peut-être pour les personnes qui habituées à entendre les voix d'enfant de chœur dans nos églises auraient désiré trouver d'autres choristes plus brillantes dans une soirée de ce genre. Toutefois, le concert de M. Hyppolite Grignon a paru intéressant à divers titres, surtout au point de vue des compositions inédites, et des morceaux d'ensemble qui ne peuvent que gagner à une nouvelle et plus irréprochable interprétation.

La messe impériale de Haydn, l'une des plus importantes partitions de la musique religieuse, a été chantée le jour de Pâques de la manière la plus remarquable au lycée Albert le Grand, à Arcueil, sous la direction de M. Lentz, professeur à l'établissement. Le chœur se composait de 30 élèves et de 4 solistes, tous choisis dans le personnel, et l'accompagnement était confié à un petit orchestre adjoint à l'orgue, dans lequel ne figurait aucun élément étranger. Chose surprenante, — disons-le, — tous ces jeunes gens bien moins habitués qu'on ne l'est dans une maîtrise à faire de la musique d'ensemble, ont attaqué toutes les rentrées dans les nombreux passages fugués du *Gloria*, avec une clarté, une netteté extraordinaires : tous se sont acquittés de leur tâche mieux qu'on ne pourrait le faire dans beaucoup de paroisses de Paris. On ne saurait donc trop en féliciter l'établissement d'Arcueil si intelligemment dirigé par les R. P. de l'Ordre de Saint Dominique, et les notables professeurs dont l'organiste M. Lentz s'était assuré le concours en cette circonstance qui se renouvellera sans doute.

Pour toutes les nouvelles et les articles non signés, l'éditeur responsable, E. REPOS.

Bar-le-Duc. — Typographie L. Guérin et Ce.

LE PLAIN-CHANT. NEUVIÈME ANNÉE. LA PAROISSE.
N° 6. — JUIN 1868.

REVUE
DE MUSIQUE SACRÉE
ANCIENNE ET MODERNE
PARAISSANT LE 15 DE CHAQUE MOIS.

AVIS. — Toutes les lettres, les livres, les paquets, les morceaux de musique concernant la rédaction, les abonnements et les mandats sur la poste doivent être adressés, *directement et franco*, à E. REPOS, libraire-éditeur, directeur-propriétaire de la REVUE, des RÉPERTOIRES de musique sacrée et de l'ILLUSTRATION musicale, 70, rue Bonaparte, à Paris.

ABONNEMENT POUR 1868, A PARTIR DE JANVIER : FRANCE, 12 FRANCS PAR AN. — ÉTRANGER, 16 FRANCS.

AFIN DE SIMPLIFIER LE TRAVAIL DE NOTRE ADMINISTRATION, NOUS PRIONS LES PERSONNES DONT L'ABONNEMENT EXPIRE, DE LE RENOUVELER SANS RETARD. L'ABONNEMENT EST CONTINUÉ SAUF AVIS CONTRAIRE.

Les huit premières années grand in-8°, brochées. Chant, musique et texte, 60 francs au lieu de 96, pour les abonnés à la neuvième année 1868.

SOMMAIRE.

GRAND ORGUE DE NOTRE-DAME DE PARIS

RECONSTRUIT PAR M. A. CAVAILLÉ-COLL.

Nous publions ci-après toute la partie artistique du remarquable rapport, adressé à S. Ex. M. le Ministre de la Justice et des Cultes, sur la réception des travaux de l'orgue de Notre-Dame, par M. l'abbé Lamazou, et que nous avons annoncé à nos lecteurs dans notre précédent numéro.

I.

Il est peu de monuments au monde aussi majestueux et aussi populaires que Notre-Dame de Paris. Cette célèbre métropole ne brille pas seulement d'un merveilleux éclat par ses vastes proportions et ses beautés architecturales; elle s'impose encore au respect et à l'admiration des hommes par les grands souvenirs historiques qu'elle rappelle. Depuis l'illustre évêque Maurice de Sully, qui en a entrepris la construction, et le pape Alexandre III, qui en a posé la première pierre, c'est-à-dire depuis près de sept cents ans, nous voyons se dérouler et se résumer dans Notre-Dame l'histoire de Paris et de la nation française. Aux jours de triomphe, nos pères accouraient à Notre-Dame pour y suspendre de glorieux trophées et entonner un cantique d'actions de grâces; aux jours de danger et d'épreuves, ils se pressaient encore à Notre-Dame pour demander au ciel de bénir ou de sauver la France.

On ne saurait donc assez remercier et féliciter le gouvernement, qui a si heureusement conçu et réalisé la restauration de cet incomparable édifice. En lui rendant sa pureté et sa fraîcheur, il a rajeuni le principal foyer de nos traditions religieuses et nationales, et donné aux générations à venir un éclatant témoignage du respect et de la reconnaissance que nous inspirent les grandeurs du passé.

A cette consciencieuse et brillante restauration, dont le nom de M. Lassus et de M. Viollet-Leduc est désormais inséparable, il manquait un orgue digne de l'imposante majesté du monument et enrichi des nombreux perfectionnements de l'art moderne. M. le Ministre des cultes, d'après les ordres de l'empereur, l'a demandé à l'auteur de la plupart de ces perfectionnements, au facteur qui a produit les orgues de Saint-Denis, de la Madeleine et de Saint-Sulpice, remporté la grande médaille d'honneur à l'Exposition universelle de 1855, et que le jury de l'Exposition universelle de 1867 associait naguère à ses travaux, après avoir classé ses instruments hors concours.

L'ancien orgue de la métropole n'était plus proportionné ni à l'étendue ni à la splendeur de cet édifice. Construit sous le règne de Louis XV et l'archiépiscopat de Mgr Christophe de Beaumont, par Thierry Lesclope, l'un des plus habiles facteurs de l'époque, il fut définitivement inauguré en 1750. Le célèbre Cliquot le modifia et l'agrandit en 1785. Un rapport déposé aux archives de Notre-Dame déclarait que le travail de restauration de Cliquot fut accueilli avec enthousiasme par Balbâtre, François Couperin, Charpentier et Séjan père, tous les quatre organistes par quartier du chapitre métropolitain.

En 1833, Dallery père et fils furent chargés d'y faire une réparation importante. Dallery père étant mort l'année suivante, son fils continua les travaux de l'orgue, qui fut reçu en 1838. Il se composait de quatre claviers à main, d'un clavier de pédale séparée et de quatre mille quatre-vingt tuyaux. L'étendue des jeux avait été augmentée de dix notes dans les dessus; mais plusieurs de ces notes dépassaient les limites musicales que l'expérience avait fixées et n'ajoutaient aucun effet sensible à la sonorité de l'orgue. Aussi ne pouvaient-elles plus parler depuis longtemps. Les claviers et la partie mécanique de l'instrument furent renouvelées d'après l'ancien système. Quoique établie sur un système nouveau, la soufflerie produisait encore de fâcheuses altérations dans la sonorité de l'orgue. En outre, le travail du souffleur était si pénible, que deux hommes pouvaient à peine mettre en mouvement le levier, qui avait été disposé pour un seul.

Malgré la perfection relative de quelques-uns de ses éléments, tels que les jeux d'anche et tous les jeux du positif établis par Cliquot, l'orgue de Notre-Dame ne pouvait plus convenir à ce vaste et splendide monument, depuis surtout que de

précieuses transformations étaient successivement réalisées dans les orgues de Saint-Denis, de la Madeleine, de Saint-Eustache et de Saint-Sulpice.

II.

Donnons d'abord un aperçu sommaire de la nouvelle composition de l'instrument que M. Cavaillé-Coll vient de reconstruire après cinq années d'études et de travaux. Il comprend cinq claviers à main et un clavier de pédale (1).

Le clavier de pédale renferme.	16 jeux	et	480	tuyaux.
Le clavier du grand chœur. .	12	—	672	—
Le clavier du grand orgue. .	14	—	1088	—
Le clavier de bombarde. . .	14	—	945	—
Le clavier du positif. . . .	14	—	989	—
Le clavier du récit.	16	—	1072	—

Le clavier de pédale s'étend de *ut* à *fa* et possède 30 notes (2).

Chacun des claviers à main s'étend de *ut* à *sol* et en possède 56.

Total, 86 jeux, 5,246 tuyaux, plus 12 registres et pédales de combinaison.

Quoique convaincue par l'expérience du mérite des œuvres de M. Cavaillé-Coll et des progrès qu'il réalise depuis trente-cinq ans dans la facture d'orgue, la commission chargée de la vérification et de la réception des travaux de l'orgue de Notre-Dame a cru néanmoins devoir se livrer au plus minutieux examen de l'ensemble et des détails, à cause de l'importance artistique de cet instrument et de l'intérêt qu'il offre sous le rapport mécanique et acoustique. Outre la séance générale d'examen et d'audition du 20 février, la sous-commission s'est réunie quatre fois, sous la présidence de M. le baron Séguier. Il n'y a pas un son qui n'ait été entendu, pas un levier de ce vaste mécanisme dont on n'ait examiné la précision du mouvement, pas un clavier dont on n'ait étudié la nature et la proportion des jeux, pas une amélioration et un perfectionnement dont on n'ait discuté l'opportunité et la valeur intrinsèque. La séance où les clauses du devis ont été mises en regard de la composition actuelle de l'instrument, et où chaque membre de la Commission a formulé son jugement définitif pour la rédaction du rapport, a duré cinq heures.

Afin de reproduire avec fidélité ses appréciations, suivons l'ordre qu'elle a adopté dans l'examen des travaux.

Nous devons d'abord constater que l'on s'exposerait à une grave erreur si l'on se bornait à estimer la valeur artistique de l'orgue de Notre-Dame en prenant pour seul terme de comparaison avec l'orgue qu'il remplace ou d'autres orgues de France et de l'étranger le nombre des jeux, des claviers et même des pédales de combinaison. Lors même que l'ancien orgue de la cathédrale de Paris aurait possédé quarante ou cinquante jeux de plus, il n'aurait pu être comparé à l'orgue actuel. La supériorité d'un orgue dépend surtout de l'excellence des éléments multiples qui le composent, de la perfection du mécanisme et de la soufflerie, de la proportion des jeux et des claviers, de la variété et de l'égalité des timbres, du talent de conception et d'exécution qui a présidé à une heureuse harmonie de l'ensemble et des détails.

Dans son rapport sur l'orgue de la Madeleine (3), M. Hamel constatait que cet instrument, bien que composé seulement de quarante-huit jeux, avait une puissance extraordinaire, et que les effets en étaient variés à l'infini. Il trouvait le système général de l'instrument si bien combiné, si heureusement exécuté, qu'il aurait été impossible d'en supprimer un détail sans altérer l'harmonie qui régnait dans toutes ses parties. C'est ainsi que s'explique la supériorité de l'orgue de la Madeleine sur tant d'instruments qui renferment un nombre plus considérable de jeux et dont la construction a exigé une plus forte dépense d'argent.

Cinq années auparavant, M. le baron Séguier avait émis une appréciation analogue dans son rapport sur l'orgue de la basilique de Saint-Denis (4).

Cette observation importante, la commission l'a également appliquée au nouvel orgue de Notre-Dame. Les nombreux éléments qui le constituent sont si bien agencés et appropriés à leur destination respective, qu'il serait difficile d'y faire un retranchement ou une addition sans en compromettre le caractère harmonieux.

Cette qualité, assez rare dans les œuvres complexes, n'a été déployée à un degré supérieur dans aucun orgue, même dans l'orgue monumental de Saint-Sulpice, dont l'organiste le plus renommé d'Allemagne, M. Hesse, parle cependant en ces termes, dans la relation qu'il a publiée de son récent voyage en Angleterre et en France :

« Je dois déclarer que de tous les instruments que j'ai vus, examinés et touchés, celui de Saint-Sulpice est le plus parfait, le plus harmonieux, le plus grand, et réellement le chef-d'œuvre de la facture moderne (1).

III.

La partie acoustique de l'instrument a été l'objet d'un long et consciencieux examen. Les jeux de chaque clavier ont été essayés tuyau par tuyau, puis réunis les uns aux autres. Tous présentent d'excellentes conditions d'égalité, de suavité et de force. Un très-grand nombre ont frappé la commission par la justesse de leur accord et la délicatesse de leur timbre. Nous citerons en particulier la contre-basse, le violoncelle, l'octave, la bombarde et le basson du clavier de pédale ; la flûte harmonique, la viole de gambe, et le basson-hautbois du clavier du grand orgue ; le principal-basse, la trompette et le clairon du clavier de bombarde ; la montre, le salicional et le cromorne du clavier du positif ; la viole de gambe, la flûte octaviante, la clarinette et la plupart des jeux du clavier du récit expressif ; les trois jeux d'anche du clavier du grand chœur, qui sonnent avec une rondeur et une puissance qu'on n'avait point obtenues jusqu'ici. Pour paraître supérieures aux voies humaines si renommées de Fribourg, celles de Notre-Dame ne demandent qu'à être jouées avec le même art et le même charme. M. Félix Clément qui a été plusieurs fois délégué par l'administration des cultes pour recevoir de grands instruments, a déclaré qu'il n'avait pas encore entendu un orgue aussi satisfaisant au point de vue de la mise en harmonie. M. Lissajous, que ses nombreux travaux sur l'acoustique mettaient à même d'apprécier à leur juste valeur les perfectionnements introduits dans la partie sonore, a également rendu justice à la perfection du travail harmonique.

La Commission a examiné avec une attention non moins sérieuse la partie mécanique de l'instrument. Ce travail a provoqué une véritable satisfaction. Malgré l'emplacement restreint qu'occupe l'orgue, tout y est disposé et coordonné avec habileté et précision. Aucun embarras dans la position respective des claviers et des tuyaux, dans le croisement des leviers et la direction des mouvements ; ordre constant dans les différents étages occupés par les réservoirs régulateurs, les sommiers, les tuyaux et les moteurs pneumatiques. On peut circuler dans tous les sens et atteindre aux parties extrêmes de ce mécanisme compliqué, pour les démonter et les réparer au besoin. La matière première est d'un choix irréprochable ; quant au travail d'exécution, il dénote une rare habileté et finesse de main d'œuvre. Suivant la remarque d'un membre de la commission, ce mécanisme offre toutes les garanties de solidité et de durée ; car dans l'orgue de Saint-Sulpice, où il atteint le plus haut degré de complication, on n'a pas eu à constater le moindre dérangement depuis six ans.

IV.

La commission ne croit pas devoir énumérer les différents perfectionnements mécaniques et acoustiques qui ont été déjà appliqués dans les principales orgues de M. Cavaillé Coll ; on en trouve une description très-compétente dans le rapport que rédigea M. Fétis au nom du jury de l'Exposition universelle de 1855, jury qui décerna au facteur parisien la plus haute récompense dont il pouvait disposer. Nous nous bornerons à quelques observations sommaires sur la soufflerie et les moteurs pneumatiques.

La soufflerie se compose d'une grande soufflerie alimentaire à double réservoir, avec quatre paires de pompes, pouvant fournir environ 400 litres d'air par seconde, et d'une soufflerie à forte pression, armée de deux paires de pompes, fournissant par seconde 200 litres d'air.

Outre les quatre grands réservoirs régulateurs placés à proximité des sommiers qu'ils alimentent, on trouve encore dans l'intérieur de l'orgue deux grands réservoirs régulateurs à forte pression ; quatre autres réservoirs régulateurs pour le récit, le grand chœur et les dessus du clavier du positif et de bombarde

(1) Voir à la suite du Rapport la composition détaillée de l'instrument.

(2) Ce pédaillier est établi d'après les dimensions adoptées, le 1er septembre 1864, par la section de musique religieuse du congrès de Malines, sur la proposition de M. le chanoine Devroye, président.

(3) Maulde et Renaudou.

(4) Rapport au ministre des travaux publics, 1841.

(1) Breslau, 1863.

un grand nombre de récipients d'air disséminés dans toute l'étendue de l'orgue et armés de ressorts pour éviter toute espèce d'altération dans la pression du vent.

Ces différents réservoirs contiennent environ 25,000 litres d'air comprimé. Il importe que l'artiste ait à sa disposition une provision abondante d'air ; car s'il y a des tuyaux qui ne dépensent pas plus d'un centilitre d'air par seconde, les gros tuyaux de trente-deux pieds en absorbent chacun, dans le même intervalle de temps, jusqu'à 70 litres.

C'est pour la seconde fois que nous voyons appliqué à l'orgue de Notre-Dame le nouveau moteur pneumatique à double action, qui a pour but de vaincre les résistances et de faciliter la transmission des mouvements des registres pour les orgues considérables. Dans le rapport fait par M. Lissajous à la société d'encouragement pour l'industrie nationale (1), on trouve une description lumineuse de la composition et des avantages de ce moteur pneumatique.

Afin de pouvoir placer dans un espace très-restreint et mouvoir à des distances considérables un grand nombre de registres, « M. Cavaillé-Coll a imaginé, dit M. Lissajous, d'appliquer au mouvement des registres un principe analogue à celui du levier pneumatique inventé par M. Barker pour alléger la résistance des claviers. Le mécanisme Barker consiste dans l'emploi d'un soufflet moteur interposé entre la touche et la soupape que le doigt de l'organiste posé sur la touche doit faire mouvoir, afin de faire parler telle ou telle série de tuyaux. Ce soufflet mis en relation avec la soufflerie par un porte-vent et une soupape spéciale sur laquelle agit la touche, se gonfle et exerce un effort suffisant pour vaincre la résistance de la soupape placée dans le sommier. Ce n'est donc pas sur la soupape à large surface que s'exerce l'effort du doigt de l'organiste, mais bien sur la petite soupape alimentaire placée dans le soufflet moteur.

« Chaque touche du clavier a ainsi son soufflet moteur, et l'ensemble de tous ces petits moteurs distincts, groupés habilement dans un petit espace, constitue cette machine à laquelle, malgré les perfectionnements que M. Cavaillé y a apportés, on a conservé avec raison le nom de machine Barker. Il est bien évident qu'en interposant un organe analogue entre le bouton du registre sur lequel l'organiste agit et le registre qu'il doit déplacer, malgré des frottements considérables, on réduira notablement la part du travail mécanique réservée à l'organiste empruntant ce même travail aux dépens de la soufflerie, c'est-à-dire à la force physique du souffleur. C'est là une pensée éminemment heureuse que de soulager l'organiste de tout le travail que l'on peut sans inconvénient mettre à la charge d'un manœuvre, et de réduire autant que possible ses efforts en ce qui est du domaine de l'art.

« Cette pensée a dû germer dans la tête de plus d'un facteur, et l'application d'une double machine Barker, l'une pour tirer, l'autre pour pousser les registres, était trop naturellement indiquée pour ne pas avoir été proposée ou tentée par divers facteurs. Il a été fait à ce sujet divers essais en Angleterre par M. Hill et M. Willis. M. Martin, de Provins, a également proposé dans un brevet l'application du levier pneumatique au mouvement des registres ; mais ce qui appartient à M. Cavaillé, c'est d'avoir réalisé cette pensée au moyen d'un moteur à double effet, d'une disposition spéciale, appropriée de la façon la plus heureuse au service de l'orgue et au mouvement des registres ; c'est de ne pas être resté dans le domaine des projets ou des épreuves imparfaites, et d'avoir fait de son procédé personnel une expérience sérieuse et décisive ».

Tous ces moteurs pneumatiques sont symétriquement distribués dans les différents étages de l'orgue de Notre-Dame ; ils déploient une prestesse d'attaque qu'on n'avait pu obtenir de la machine Barker. Chacun des six claviers possède sa machine pneumatique. A chaque registre correspond également un moteur pneumatique. Si on ajoute les deux moteurs collectifs des pédales de combinaison, on arrive au chiffre prodigieux de 484 moteurs pneumatiques fonctionnant comme autant de petites machines à vapeur.

Aussi a-t-on pu dire que de toutes les œuvres mécaniques l'orgue est la plus variée et la plus harmonieuse. L'orgue n'est pas seulement au point de vue musical, le roi des instruments, il constitue encore, au point de vue mécanique, la machine la plus hardie et la plus parfaite qui existe.

V.

Les pédales de combinaison, qui offrent à l'artiste d'inépuisables ressources pour le mélange des jeux et la variété des effets, sont au nombre de 22. C'est le chiffre le plus considérable qui ait été atteint jusqu'ici.

En présence de ces nouvelles recherches artistiques qui ouvrent à la construction de l'orgue des horizons infinis, la commission a émis un double vœu : le premier que M. Cavaillé-Coll songe, avec le concours des artistes compétents, à dresser un tableau des principaux mélanges et des meilleures combinaisons des jeux qu'offrent ses grands instruments, afin de préparer un guide sûr aux organistes, qui ne peuvent pas toujours apprécier par eux-mêmes toutes les ressources mécaniques et acoustiques de l'orgue ; le second, que les organistes se fiant trop exclusivement à ces ressources artistiques, ne se laissent pas entraîner à remplacer la pensée et l'étude par la couleur et l'effet. Dans son rapport sur l'orgue de la Madeleine (1), M. Hamel, avec sa haute autorité, donnait le même conseil aux organistes. « Les nouvelles combinaisons de l'orgue de la Madeleine, disait-il, nécessitent une étude toute particulière des effets de l'instrument. Lorsqu'on en connaît bien toutes les ressources, on peut lui faire produire les accents les plus suaves, les plus variés, les plus forts ; et l'on doit distinguer les richesses qu'il présente, de l'abus que l'on en pourrait faire ».

Ce dernier vœu de la Commission a un caractère évident d'utilité et d'opportunité. Il ne suffit pas qu'un orgue possède une grande valeur intrinsèque, il faut encore des artistes consciencieux et intelligents pour lui imprimer le mouvement et la vie. Ils doivent en étudier les merveilleux secrets pour en déployer toutes les richesses. Ce qui donne la véritable vie à un orgue, c'est moins la pression des pieds et des mains que l'âme de l'artiste, fortifiée par d'austères études et une connaissance approfondie de l'instrument. Les progrès réalisés dans la facture moderne n'ont point pour but unique, comme se l'imaginent les esprits vulgaires, de faciliter la mission de de l'organiste en mettant à sa disposition les moyens d'ébranler sans effort une grande masse instrumentale et de produire des effets de sonorité autrefois impossibles à obtenir. Plus un instrument est parfait, plus l'organiste chargé de l'animer, doit redoubler d'énergie pour en tirer un parti proportionné à sa perfection. Autrement à quoi serviraient les récentes conquêtes de la science ? A mesure que l'art de fabriquer les orgues progresse il faut que l'art de les toucher progresse également. Il serait vraiment regrettable que la science de l'organiste demeurât stationnaire ou fût en raison inverse de la science du facteur.

Cette observation, essentielle au point de vue du respect de l'art et de la dignité du culte, a été déjà émise avec une vigoureuse conviction par M. Félix Clément dans son *Histoire générale de la musique religieuse* (2). « La facture des orgues, dit-il, a fait des progrès incontestables depuis un siècle. Nous ne pouvons en dire autant du talent des organistes. Les fidèles et le clergé lui-même ne donnent peut-être pas à leurs fonctions l'importance qu'elles méritent, et, de leur côté, les artistes ne prennent plus la peine de préparer leurs morceaux ». M. Félix Clément accompagne ce jugement critique d'un fait trop intéressant et trop local pour ne pas trouver place dans ce travail. « Dans le but de s'attacher quatre artistes de mérite et de leur fournir le temps et l'occasion de composer ou de préparer leurs morceaux, la cathédrale de Paris occupait quatre organistes qui se partageaient par quartier le service de l'année ecclésiastique. Ces organistes étaient en 1772 Daquin, Couperin, Balbâtre et Séjan ». Si l'on veut savoir quelle était leur valeur artistique, le même auteur va nous l'apprendre.

Daquin, qui avait « une exécution merveilleuse », jouait à l'âge de six ans du clavecin devant Louis XIV, « et se fit remarquer plus tard à côté de Rameau et de Haendel ». Il toucha l'orgue à Paris pendant soixante-dix ans, et « excita l'admiration de ses contemporains.

Couperin appartenait à cette glorieuse famille qui a donné à l'Eglise et à l'art dix organistes célèbres. Il était le neveu de Couperin surnommé le Grand.

« Balbâtre élève de Rameau, attirait une telle foule lorsqu'il exécutait les Noëls en variations et les *Te Deum*, que l'archevêque de Paris lui fit plusieurs fois défendre de toucher l'orgue. Cette circonstance peut paraître singulière et prouve que les temps ont bien changé ».

Séjan s'est immortalisé sur l'orgue de Saint-Sulpice au com-

(1) Bouchard-Huzard, 1865.

(1) Maulde et Renaudou, 1846.
(2) Adrien Leclère, 1860.

mencement de ce siècle, et son nom seul est plus éloquent que les hommages que nous pourrions lui décerner.

On sait encore que Notre-Dame a compté au nombre de ses maîtres de chapelle Campra et le célèbre Lesueur.

Puisse ce fait historique stimuler le zèle des administrations paroissiales qui se préoccupent de la dignité du culte, et surtout des organistes, qui possèdent aujourd'hui des instruments incomparablement plus riches que ceux des Couperin et des Séjan.

VI.

Il nous reste à signaler un dernier progrès réalisé pour la première fois dans l'orgue de Notre-Dame.

L'importance des orgues ne doit pas se mesurer seulement par le nombre des tuyaux et la dimension des jeux, mais encore par la richesse de leur composition harmonique.

Dans les plus grandes orgues on trouve des jeux de 32, 16, 8, 4, 2, et même 1 pied. Tous ces jeux sont à l'octave les uns des autres. Mais indépendamment de ces jeux à l'octave, on a introduit de tout temps dans la construction des orgues des jeux intermédiaires, pris dans la série harmonique des sons, donnant la quinte, la tierce et leurs octaves. M. Cavaillé-Coll a ajouté la septième et ses différentes octaves, c'est-à-dire qu'il a complété la série harmonique des sons de 5 à 6 degrés de plus qu'on ne l'avait fait jusqu'ici.

Il en résulte que la base des divers jeux de l'orgue, qui ne s'étendait jusqu'à ce jour que de 9 à 11 degrés différents, s'est accrue par le fait de l'addition de la septième jusqu'à 16 degrés de la série harmonique.

Ainsi, l'orgue de Notre-Dame, qu'il faut classer en première ligne, possède une base de 16 degrés pris dans la série harmonique de 1 à 32, tandis que l'orgue de Saint-Sulpice, quoique ayant un plus grand nombre de jeux, ne possède que 11 degrés de cette même série ; celui de la cathédrale d'Ulm, un des plus considérables d'Europe, également 11 degrés ; celui de Harlem, 9 ; celui de Fribourg, 7 ; celui de Saint-Eustache de Birmingham et de la Madeleine, 6.

Ce complément des jeux ajoute à l'instrument non-seulement une augmentation de puissance en proportion réelle avec le nombre des jeux, mais il permet, en outre, de donner au timbre de certaines combinaisons des caractères de sonorité tout à fait nouveaux et d'une grande variété et richesse d'effets.

Pour résumer ces explications générales sur la série harmonique, voici l'application qui en a été faite, au grand orgue de Notre-Dame. Le clavier de pédale contient une série harmonique complète de 32 pieds, du 2er au 8e degré ; le clavier de bombarde contient une série harmonique au ton de 16 pieds, du 2e au 16e degré, et le clavier du grand chœur contient une série harmonique au ton de 8 pieds du 4e au 32e degré.

VII.

Il ne sera pas inutile de constater que les progrès réalisés dans l'orgue de Notre-Dame sont un honneur pour l'industrie et l'art français. Depuis quarante années, la facture française a laissé bien loin derrière elle la facture étrangère, qui avait cependant produit des orgues justement populaires, telles que les orgues de Harlem, de Fribourg et de Dresde. L'étude que nous avons faite sur place de ces trois instruments, et des instruments les meilleurs de l'Europe (1) nous a démontré leur état d'infériorité même par rapport à l'orgue de la basilique de Saint-Denis, qui est considéré comme le premier ouvrage marquant de la facture moderne. Depuis cette époque, l'art étranger s'est lancé à notre suite dans la voie des améliorations et des perfectionnements, surtout en Angleterre, en Hollande, en Allemagne et en Suisse ; mais comme M. Cavaillé-Coll s'est constamment appliqué à faire progresser l'art français, les nations voisines restent toujours, vis-à-vis de nous, dans une infériorité manifeste.

Trois simples dates sont une preuve irrécusable de notre assertion.

Dans l'exposition universelle de Paris, en 1855, la seule grande médaille d'honneur réservée à la facture d'orgue fut décernée à l'orgue de Saint-Vincent de Paul.

Dans l'exposition universelle de Londres, en 1862, on ne put faire figurer que les plans de l'orgue de Saint-Sulpice. Mais les amateurs qui ont comparé cet instrument à ceux qu'on qu'on avait exposés à Londres n'ont pas eu un moment de crainte ou d'hésitation sur la supériorité de la facture française.

(1) 1857, 485, 1860, 1862, 1863, 1864, 1866. Angleterre, Allemagne, Suisse, Hollande, Belgique, Italie, Portugal, Espagne.

Enfin, dans l'Exposition universelle de 1867, ceux qui ont étudié l'orgue de Notre-Dame ne sont point surpris que le Jury international ait associé son constructeur à ses travaux, et classé ses orgues hors concours.

M. Cavaillé-Coll avait pourtant un grave écueil à redouter pour son orgue de Notre-Dame, c'était son orgue de Saint-Sulpice. Il suffit de rappeler les conclusions du rapport de M. de la Morinière (1) et de reproduire celles du rapport de M. Lissajous, à la société d'encouragement pour l'industrie nationale (2), sur le travail de M. Cavaillé-Coll : « La reconstruction de l'orgue de Saint-Sulpice a été pour cet habile artiste l'occasion de réunir dans un ensemble monumental tous les perfectionnements dont il a doté la facture moderne. Malgré le nombre considérable des jeux, la multiplicité des organes, le développement considérable de la soufflerie, cet orgue présente dans l'ensemble une simplicité majestueuse et une élégante clarté. La partie acoustique de l'instrument se fait remarquer par la variété et distinction des timbres ; l'ingénieuse disposition des registres, jointe à la multiplicité des pédales de combinaison, crée à l'organiste des ressources d'exécution inconnues jusqu'à présent. Le Conseil, convaincu de la haute valeur des travaux de M. Cavaillé-Coll, et reconnaissant les efforts qu'il n'a cessé de faire pour maintenir la facture française au premier rang en Europe lui décerne une médaille d'or ».

Malgré sa tendresse bien justifiée pour une œuvre qui, en échange de pénibles labeurs, lui a conquis les plus honorables suffrages, M. Cavaillé-Coll s'est demandé s'il convenait que la première cathédrale de France par ses souvenirs religieux et nationaux possédât un orgue inférieur à celui d'une église voisine. Inspiré par son amour de l'art, fasciné par la majesté architecturale de Notre-Dame, enhardi par la merveilleuse restauration qui vient de la rajeunir, il voulut en compléter l'harmonie par une œuvre monumentale.

La Commission, après un examen approfondi, a unanimement reconnu que l'orgue de l'Eglise métropolitaine de Paris est un instrument de premier ordre, qu'il honore au plus haut degré la facture française, qu'il dépasse par la fécondité et la richesse de ses ressources les résultats artistiques que les clauses du devis faisaient pressentir.

La Commission déclare donc que l'instrument de M. Cavaillé-Coll est recevable de tout point et avec les plus grands éloges. Elle rend en même temps un juste hommage à la science de l'habile facteur ainsi qu'à la belle ordonnance et à la parfaite exécution de ses travaux.

Ont signé : DUMAS, président ; — AUBER, AMBROISE THOMAS, — ROSSINI, — BARON SÉGUIER, — Général FAVÉ, — SURAT, — DE PLACE, — FÉLIX CLÉMENT, — LEGRAND, — BENOIST, — LISSAJOUS, — LEFÈVRE, — HAMILLE, — DE LA MOTTE, — VIOLLET-LEDUC, — Chanoine DEVROYE, — Chevalier VAN ELEWICK, — LEMMENS, — L'abbé LAMAZOU, secrétaire rapporteur.

Le Rapporteur,
L'abbé LAMAZOU.

Nous publions avec une véritable satisfaction l'article suivant de notre confrère et ami M. Prosper Pascal, dont on connait et le talent sérieux, et la plume autorisée en fait d'appréciations musicales. Cet article vient à l'appui des observations de la lettre spirituelle que nous a adressé Monsieur l'abbé Goumard et que nous avons publiée dans notre numéro de Mai. Ce serait un des progrès les plus louables que d'arriver à une sorte d'indépendance honnête et respectable, en matière de critique; et nous ne négligerons jamais rien pour hâter ce résultat si désiré.

(1) Repos, 1864, 70, rue Bonaparte.
(2) Séance du 15 juillet 1863.

DIALOGUE.

DE LA COMPLAISANCE EN MATIÈRE DE CRITIQUE. — ALCESTE AVAIT RAISON. — REMÈDE AU MAL.

— Non, vous avez beau dire, on ne produit plus de chefs- d'œuvre. Il n'y a plus d'artistes aujourd'hui. Tout est plat, tout est monotone, coulé dans le même moule ou taillé sur le même patron. On va au théâtre par la force de l'habitude, et l'on n'est pas assis dans sa stalle que l'on se repent d'y être entré. Rien ne vous intéresse ni ce que l'on y dit, ni ce que l'on y chante, ni la façon dont c'est dit ou chanté. Moi, je baille partout !...

— Voilà du pessimisme bien caractérisé !

— Pessimisme, si l'on veut : tout cela, malheureusement, est vrai !

— Mais, monsieur, vous ne lisez donc pas les journaux ? Vous y verriez, au contraire, qu'incessamment il éclôt, parmi nous, de ravissantes choses, des opéras délicieux, des chanteurs admirables et des chanteuses adorables ! Vous sauriez que le *succès* de M. Y. a été une *ovation*, et celui de Mme X. un *triomphe*. Bien plus, si vous suiviez les narrations des feuilles qui se tiennent le mieux au courant des nouvelles théâtrales, vous apprendriez que ces triomphes et ces ovations se multiplient sur tous les points et qu'il y en a par fournées dans chaque ville où s'allume une rampe..... Vous seriez au comble de la joie !

— Oui, j'y ai été pris !... On annonce le début d'une chanteuse, c'était une merveille : elle avait eu les bravos, les couronnes et le reste ; à moins de l'enlever au ciel dans un char de feu, on n'aurait su la peindre plus triomphante. Ce n'était pas un petit journal qui m'avait dit cela, mais bien un grand, morbleu !... J'arrive, le cou tendu, la bouche enfarinée, et je trouve une égrillarde pécore qui comprenait à peine ce qu'elle avait à interpréter, et dont le talent se réduisait à un ramassis de prétentions.

— Eh bien, vous en avez gardé rancune à votre journal ?...

— Il me semble que c'était mon droit.

—Ne pouviez-vous lui pardonner un peu de complaisance ?

— Ah ! j'attendais ce mot... La complaisance ! Ne voyez-vous pas que cela perd tout ? Et d'abord, de quel droit, pour être complaisant à votre ami ou à l'ami de votre ami, me déguisez-vous la vérité, à moi votre lecteur, qui vous ai peut-être donné ma confiance ? Vous ne la méritez plus cette confiance, et je vous la retire. Mais si je n'ai pu contrôler vos assertions et que je continue à vous croire, vous me trompez, et avec moi tous ceux qui écoutent votre parole : c'est tout simplement se jouer de la bonne foi publique.

— Je comprends votre plainte, et je vous avouerai qu'il m'est arrivé à moi-même d'éprouver un véritable embarras à propos de quelque éloge peu mesuré que je devais à une trop grande bienveillance. Mais l'habitude générale...

— Habitude détestable, en hostilité directe, avec toute justice, et avec toute raison !

— C'est la faute de la cohue, le résultat des trop nombreuses agglomérations qui engendrent les appétits mal satisfaits, qui engendrent la concurrence féroce, qui engendrent le charlatanisme, qui engendrent le besoin de crier par-dessus les toits pour se faire entendre et de grimper sur la tête de son voisin pour se faire voir...

— Qui engendre les réputations volées, le délaissement injuste du mérite modeste, et bientôt, l'indifférence du public constamment berné : si vous épuisez le vocabulaire de la louange, à toute occasion, quel moyen vous restera, lorsqu'une œuvre vraiment belle vous sera offerte, de l'annoncer à ce public pour qui vous faites sentinelle ?

— Il saura bien la reconnaître lui-même ?

— Heureusement, et c'est alors qu'on lui verra de ces réveils qui empêchent de désespérer ; mais que devient votre ministère dont vous amoindrissez l'importance comme à plaisir ? Et quel gré voulez-vous que le lecteur vous sache de lui recommander le diamant dans les mêmes termes que le stras ? « Quel avantage a-t-on qu'un homme vous caresse », dit notre bon Alceste de Molière.

> « Et vous fasse de vous un éloge éclatant,
> « Lorsqu'au premier faquin il court en faire autant ! »

— Il a raison et vous aussi ?

— Eh bien ?

— Eh bien ! je ne défends pas l'abus que vous attaquez, et je vous ferai observer, non sans plaisir, que nous avons des critiques qui pensent comme Alceste et le montrent dans l'occasion ; le mal est qu'ils sont en bien petit nombre ; nous en avons même qui, pour ne pas à la légère donner leur approbation, se trompent parfois en sens inverse.

— Autre excès, préférable au premier.

— Je le crois ; mais, voulez-vous conclure ?

— Je conclus qu'il y a un grand service à rendre à l'art contemporain, en suppliant nos autres critiques de faire entrer un peu plus de rigueur dans leurs jugements, de ne pas se départir de cette rigueur saine en face d'une politesse, et même de fustiger avec prédilection ceux qui leur font la cour. Le régime de la complaisance est assez condamné par ses fruits. C'est grâce à lui que le public ne sait plus à qui entendre et prend le parti de nier tout, pour s'épargner la peine de choisir.

— Voilà ce qui explique le contraste qui se remarque entre les opinions écrites et les opi-

nions parlées, entre le jugement du salon et celui du journal.

— Ainsi vous adoptez mes conclusions ?

— Complétement.... C'est bien assez de l'erreur humaine ; n'y ajoutons pas de volontaires contre-vérités !... Pourquoi riez-vous maintenant ?

— Une idée assez comique...

— Voyons cette idée ?

— C'est que notre conversation va peut-être vous porter malheur ?

— Et comment ?

— Vous vous mêlez d'écrire en prose, en même temps que de composer de la musique.

— C'est bien peu, auprès de ce que nos maîtres savaient faire jadis !

— Oui ; mais si les critiques à qui nous venons de reprocher leur facile indulgence vous la refusent à vous-même lorsque vous en aurez besoin ?

Je n'aurai aucun motif de m'en plaindre ; car, nous ne leur ferons pas l'injure de supposer qu'ils la refuseront à moi seul !

— Non, sans doute !

— Et vous serez content ; la réforme que vous souhaitez sera venue ! Allez donc ; portez à qui de droit la supplique que vous venez de formuler; parlez à chacun, et, si vous réussissez dans votre croisade contre la banalité de la *réclame*, vous aurez en effet rendu aux arts un signalé service.

— Ah ! je sens bien des difficultés sous jeu : les dîners, les cadeaux, les visites !...

— Les cadeaux, on ne les reçoit pas ; les visites font perdre du temps, et les dîners, si l'on juge triste de s'en abstenir, on les prend sous condition. La simple camaraderie est déjà la source de mille injustices ; combien de fois enfle-t-on les mérites de ceux à qui l'on s'intéresse en diminuant d'autant le lot de ceux qu'on n'aime pas. Par bonheur il n'est pas défendu de placer son amitié chez les gens que leurs talents permettent de louer en sincérité de conscience ; et la louange devient un plaisir de choix, si on l'adresse spontanément à ceux qui ne l'ont en rien sollicitée.

PROSPER-PASCAL.

FONDATION DE LA SOCIÉTÉ DES ORATORIOS.

Une belle et noble entreprise s'est réalisée le mois dernier. Le clergé de sainte Geneviève en faisant servir le monument construit par Soufflot à la manifestation des chefs-d'œuvre classiques de l'art religieux, a ajouté à la destination première de ce beau monument une autre destination plus belle encore que celle qui lui fut donnée par la Constituante et par le gouvernement de juillet, quand ils décidèrent que le temple chrétien serait fermé pour devenir un lieu de sépulture réservé aux grands hommes.

Le Panthéon s'est rouvert, mais non plus comme un froid sépulcre, constatant pompeusement l'inanité des grandeurs humaines ; il devient un sanctuaire nouveau où les grands hommes qui ont déposé dans leurs œuvres leur génie, ce rayonnement terrestre de l'âme immortelle, continueront de vivre et de communiquer à leurs semblables, par la puissance de l'art, le feu divin qu'ils n'ont pas dérobé au ciel comme le Titan de la fable, mais qu'ils ont reçu en naissant de la munificence du créateur.

Nous ne sommes pas de ceux qui condamneront cette hospitalité accordée par la religion à l'art.

Quoi de plus naturel que de chanter les divins mystères dans le lieu même où on les célèbre ? Pourquoi la maison de Dieu ne servirait-elle pas aux œuvres des artistes qui ont mis leur génie au service de la foi, et aux exécutants qui consacrent leur talent à l'interprétation de ces œuvres ?

Cette bonne volonté du clergé a rendu possible la fondation de la Société des Oratorios, en mettant à sa disposition un vaste local qui, s'il ne possède pas des qualités d'acoustique idéales, a du moins le mérite de se prêter par sa forme aux exigences des grandes exécutions chorales.

On doit lui en savoir d'autant plus gré, que cette nouvelle institution va, nous l'espérons, combler une lacune dont la présence était inouïe dans un pays aussi électrique que la France.

Eh quoi ! nous professons de l'admiration pour les musiciens de génie, et nous vivions dans une complète ignorance des œuvres de Bach et de Haendel ! En Angleterre, en Allemagne, en Amérique, on exécute journellement leurs oratorios et en France, la nation la plus civilisée de l'Europe, à Paris, cette métropole où toutes les gloires de tous les pays viennent se faire consacrer, il fallait admirer de confiance les grandes œuvres chorales, et croire sur parole ceux qui en affirmaient l'immortelle valeur !

Grâce à la société des Oratorios, l'œuvre si importante de vulgarisation artistique commencée par M. Pasdeloup au Cirque-Napoléon, va recevoir un indispensable complément.

Ce n'est donc pas sans une noble satisfaction, qu'en pénétrant le mois dernier dans le Panthéon, nous avons vu se dresser au fond de l'église l'estrade garnie de 300 exécutants qui allaient interpréter la première partie du magnifique Oratorio de la *Passion* selon S. Matthieu, par S. Bach, ainsi que l'ode à Ste Cécile de Haendel.

Rarement coup d'œil pareil avait frappé nos yeux ; et nous croyions assister à une de ces exécutions d'outre-Manche ou d'outre-Rhin, dont les musiciens Français ne peuvent entendre le récit, sans rougir de notre infériorité relative. Le milieu de l'estrade était occupé par un orchestre nombreux, placé entre les deux chœurs qui, dans l'œuvre de Bach, dialoguent continuellement l'un avec l'autre. Au haut de l'estrade, contre la porte d'entrée, un grand orgue avait été dressé pour la circonstance. En bas, à droite et à gauche, deux chœurs d'enfants malheureusement trop peu nombreux, avaient été placés, soit pour servir de renfort aux voix de sopranos et de contraltos, soit pour jouer un rôle indépendant des deux masses chorales comme dans le grand chœur d'introduction.

Que dire après une seule audition, de la *Passion* de Bach, œuvre de géant, qui déroute, par un langage austère et même rude, par sa structure herculéenne, par ses gigantesques proportions, notre goût musical flatté par les souplesses infinies, les cajoleries caressantes et les raffinements voluptueux de l'art moderne !

Il va sans dire que nous rendrons compte de cet ouvrage lorsqu'il sera interprété dans son entier en une seule et même séance, lorsque reviendra la saison des concerts. Nous avons dû nous borner aujourd'hui à mentionner la *fondation de la Société des Oratorios*, que nous croyons appelée à donner les plus beaux résultats à tous les points de vue imaginables.

CHRONIQUE.

Le 17 juin a eu lieu la cérémonie de la bénédiction et de l'inauguration solennelle du grand orgue de la nouvelle église de Saint-Augustin que remplissait une foule élégante, munie d'invitations spéciales, et dans laquelle on remarquait non-seulement les sommités de l'art musical, mais encore la plupart des personnes portant un nom distingué dans les sciences physiques, chimiques et mécaniques. L'audition de l'instrument était donc à tous les points de vue l'unique but de cette séance : en effet, si le public a écouté avec intérêt dans leurs improvisations variées MM. Schmitt, E. Batiste et Gigout, sa curiosité n'était pas moins vivement excitée par les récits répandus dans le monde scientifique sur les avantages résultant de l'application de l'électricité à la fabrication des orgues.

Depuis longtemps déjà, on avait tenté d'appliquer la force électrique aux instruments à clavier. Le mécanisme, extrêmement compliqué, coûteux, encombrant du levier pneumatique dans les grandes orgues, les dérangements inévitables, malgré leur perfection, de ces balanciers, de ces équerres, de toutes ces vergettes, leur sensibilité aux variations atmosphériques avaient donné l'idée de construire des orgues sans mécanisme. On essaya, mais sans grand succès, du système tubulaire avec transmission pneumatique ; de l'attraction d'un électro-aimant au jeu d'un marteau de piano ou d'une soupape d'orgue. Mais aujourd'hui l'électricité dynamique vient d'être appliquée à la construction des orgues, d'une manière sûre et durable, sans qu'il soit besoin d'avoir recours à une force considérable, sans entraîner une grande dépense, sans nécessiter une manipulation difficile, par M. Peschard docteur de l'académie de Caen, et MM. Barker et Verschneider, concessionnaires de son brevet d'invention. C'est à leurs études entreprises et poursuivies en commun, c'est à leurs travaux persévérants que la facture moderne est redevable d'un système dont nous nous proposons d'examiner attentivement, et dans un travail spécial, l'ensemble et les principaux points : nous dirons en attendant, que sans prétendre à bouleverser la facture moderne si perfectionnée, si complète, il y a dans le système de l'application de l'électricité aux grandes orgues, des innovations intéressantes, et des éléments de progrès en rapport avec les travaux et les préoccupations scientifiques de notre époque. C'est une voie ouverte à la construction des instruments à clavier, digne dans tous les cas, d'attirer l'attention, de mériter les suffrages, et les encouragements des amis de la science, des arts, et du progrès.

Maintenant, l'entretien de cet appareillage compliqué ne sera-t-il pas difficile ou onéreux ? La nécessité du nettoyage ou de la réparation ne se reproduira-t-elle pas trop fréquemment ? Ce sont là des questions auxquelles peut seul répondre le temps, ce moniteur et ce grand correcteur de toutes choses.

La commission de réception était composée de MM. Dumas, sénateur, membre de l'institut, président, baron Séguier, Ambroise Thomas, Victor Baltard, membres de l'institut ; Batiste, organiste de Saint-Eustache, comte de Moncel, ingénieur des lignes télégraphiques ; Lissajoux, professeur de physique au lycée Saint-Louis.

Dès les premiers morceaux, on a pu constater combien l'édifice est favorable au développement des sons ; aussi le grand chœur et les jeux de fonds, dont l'ampleur est remarquable ont-ils produit le plus puissant effet. Parmi les jeux de solo, ceux de flûte harmonique, de hautbois et de clarinette ont été particulièrement remarqués. Il faut noter également la douceur et la pureté des jeux dits de voix humaines.

L'orgue a été tenu successivement par MM. Batiste, Gigout organiste titulaire de la paroisse, et G. Schmitt ancien organiste du grand orgue de Saint-Sulpice, dont la grande fantaisie remplie de variété, et le jeu magistral ont fait sensation. Parmi les morceaux de chant qui ont été exécutés par la maîtrise renforcée pour la circonstance, on a beaucoup remarqué le *Pater noster* de Niedermeyer pour voix seule, et chanté par la voix exceptionnelle de haute-contre et surtout avec le talent si remarquable de chanteur qui distingue M. Bollaert que nous désignons toujours comme le plus parfait interprète de musique religieuse, que nous ayons à Paris.

SAIN-D'AROD.
(*Moniteur Universel*)

*** M. J. Franck, organiste du chœur de S.-Sulpice, vient de résigner ses fonctions pour se retirer à Nancy où les offres les plus avantageuses lui ont été faites.

Par suite de la retraite de cet excellent artiste le clergé et le conseil de fabrique ont été unanimes à faire appel au talent de M. Dessane, qui avait eu plusieurs fois l'occasion de se faire apprécier par eux comme il le mérite, en suppléant au grand orgue de M. Lefébure-Wely. Du reste M. Dessane est depuis longtemps classé au rang des bons artistes ; partout où elles sont connues, ses compositions pour l'orgue comme pour le chant choral sont tenues en haute estime, et nous croyons que sa présence aura de grands services à rendre au chœur de Saint-Sulpice pour le maintien des traditions et la bonne interprétation de plusieurs motets des grands maîtres anciens qui font partie du répertoire, complété comme on sait, par M. Sain-d'Arod, notre collaborateur.

*** M. Steemann, organiste de Saint-Martin, appelé depuis environ six semaines à Saint-Vincent de Paul en qualité de maître de chapelle, avait dû tout d'abord s'occuper de réformer le chœur qui se trouvait quelque peu désorganisé au moment de son entrée en fonctions.

Les offices de la Fête Dieu ont servi de début à cette réorganisation. Le chœur composé d'une vingtaine d'enfants pourvus tous de jolies voix, de cinq ténors, et de plusieurs basses, faisant le service de chantres, était au complet le dimanche 14 Juin, et a chanté la messe en musique ainsi que les plains-chants et contre-points avec le remarquable ensemble et le soin qu'on était en droit d'attendre d'un artiste de talent qui occupe un poste de chef de service répétiteur au théâtre de l'opéra comique.

Voilà une chapelle qui nous semble aujourd'hui fort bien constituée : les remarques que nous avons faites sont du plus heureux présage pour la bonne exécution des chants de l'église : pas des sons forcés, pas d'ampleur vocale exagérée, pas de lenteur ni précipitation à la prose *Lauda Sion*, et au *Credo*, de Dumont, comme dans d'autres paroisses. Il est bien temps que l'on songe à rendre le plain-chant à Paris avec plus de noblesse et de dignité qu'on n'en met la plupart du temps.

Quant aux compositions musicales elles ne pourront être désormais que bien choisies à Saint-Vincent de Paul : le goût et le talent de M. Steemann sont pour nous la plus complète garantie.

*** La prochaine campagne orphéonique ne s'annonce pas comme devant être très-brillante. Voici déjà le concours du Havre qui n'aura pas lieu. Jusqu'à présent, les meilleures sociétés musicales du midi et du centre paraissent se décider pour le concours choral et instrumental que la ville de Grenoble ouvrira le 16 août avec une solennité exceptionnelle, et dont les juges du camp, entre autres noms sympathiques à l'art populaire, doivent être : MM. Amb. Thomas, Gounod, Berlioz, Mathieu de Monter, Elwart, Monestier, Sain-d'Arod, A. Boïeldieu, Besozzi, de Rillé, P. Pascal, E. Jonas, Thibaud, Paulus, etc.

On vient d'exécuter à Strasbourg le *Messie*, de Haendel, *tout entier*, « Cela ne s'entend guère à Paris, ajoute notre correspondant ». Cela ne s'est pas encore entendu, il est vrai ; mais cela s'entendra, avec l'aide de Dieu, et de M. Pasdeloup, le zélé fondateur de la nouvelle « société des oratorios ».

Malheureusement nous devons ajouter qu'il est fort à craindre que la société des oratorios ne trouve pas désormais la possibilité de continuer dans l'église de S.-Geneviève, les belles manifestations artistiques qu'elle y avait inaugurées. Il est bien regrettable qu'il n'y ait pas à Paris comme en Allemagne une église affranchie du service du culte, et qui puisse être spécialement affectée à l'audition des chefs-d'œuvre de l'art religieux qui ne peut guère se produire dans nos paroisses.

CORRESPONDANCE.

Paris, 15 juin 1868.

Monsieur le Directeur,

Le numéro de mai de la *Revue de musique sacrée*, cite, en l'approuvant, la notice sur les harmoniums que M. Lefébure-Wély a insérée dans une de ses dernières publications musicales.

Je trouve dans cette notice plusieurs allégations que je crois de mon devoir de rectifier dans l'intérêt de la vérité.

M. Lefébure affirme que « c'est à M. Alexandre Debain que nous devons la création de l'harmonium ». Il y a là sujet à équivoque. Le nom d'*harmonium* a été donné par M. Debain à une disposition particulière de l'orgue expressif principalement relative à l'adjonction des registres à cet instrument ; ce nom est générique depuis quelques années, et s'applique maintenant à l'orgue expressif en général.

Mais cette généralisation de nom ne doit pas faire oublier le véritable créateur de ce qui fait la base de l'harmonium, tel qu'on le fabrique depuis plus de trente ans ; je veux parler de Napoléon Fourneaux, mon père, qui prit, en 1840, sous ce titre : *Nouveau système d'organisation de l'orgue expressif*, un brevet dont l'objet fut une transformation radicale de l'orgue expressif de Grénié, par les plongements des anches libres dans l'air comprimé, et l'application des sommiers à cavités sonores. C'est cette transformation qui a rendu possibles tous les perfectionnements subséquents relatifs à l'émission des sons, à leur qualité et à leurs timbres.

Autre erreur : M. Lefébure dit que M. Mustel est l'inventeur de la *voix céleste*, l'un des jeux les plus originaux et les plus suaves de l'harmonium. Ce jeu a été introduit dans l'orgue expressif, pour la première fois, par la maison Fourneaux.. il s'y trouvait au nombre des jeux de l'harmonium qu'elle a envoyé à l'exposition de Londres de 1851.

Il me semble que MM. les virtuoses devraient bien, avant de se prononcer aussi catégoriquement sur des questions de cette nature, prendre des renseignements précis qui leur éviteraient de propager des faits erronés. M. Lefébure, à l'égard de feu son père, regrette l'erreur de l'honorable qu'il a connu jadis et dont il a apprécié les travaux.

Mais à quoi bon s'occuper des morts ? Est-ce qu'on pense à rendre justice aux vivants ?

Veuillez agréer, Monsieur le Directeur, l'expression de mes meilleurs sentiments.

N. FOURNEAUX fils.

Nous acceptons avec plaisir la rectification de M. Fourneaux fils, bien persuadé que l'erreur qu'elle signale de la part de M. Lefébure-Wély, ne peut provenir que d'un oubli involontaire. Nous croyons que notre ami et éminent organiste dont le caractère est honorable et apprécié de tous, sera le premier à le reconnaître. Cela dit, nous publions également avec satisfaction le catalogue suivant de M. Fourneaux.

L'Editeur responsable, E. REPOS.

Bar-le-Duc. — Typographie L. GUÉRIN et Cᵉ.

LE PLAIN-CHANT. NEUVIÈME ANNÉE. LA PAROISSE.
N° 7. — JUILLET 1868.

REVUE DE MUSIQUE SACRÉE ANCIENNE ET MODERNE

PARAISSANT LE 15 DE CHAQUE MOIS.

AVIS. — Toutes les lettres, les livres, les paquets, les morceaux de musique concernant la rédaction, les abonnements et les mandats sur la poste doivent être adressés, *directement et franco*, à E. REPOS, libraire-éditeur, directeur-propriétaire de la REVUE, des RÉPERTOIRES de musique sacrée et de l'ILLUSTRATION musicale, 70, rue Bonaparte, à Paris.

ABONNEMENT POUR 1868, A PARTIR DE JANVIER : FRANCE, 12 FRANCS PAR AN. — ÉTRANGER, 16 FRANCS.

AFIN DE SIMPLIFIER LE TRAVAIL DE NOTRE ADMINISTRATION, NOUS PRIONS LES PERSONNES DONT L'ABONNEMENT EXPIRE, DE LE RENOUVELER SANS RETARD. L'ABONNEMENT EST CONTINUÉ SAUF AVIS CONTRAIRE.

Les huit premières années grand in-8°, brochées. Chant, musique et texte, 60 *francs au lieu de* 96, *pour les abonnés à la neuvième année* 1868.

SOMMAIRE.

L'article suivant forme une suite naturelle à ceux qu'a publiés M. Sicard dans nos précédents numéros. Les intéressantes recherches historiques et archéologiques de notre collaborateur ne pouvaient, à notre avis, avoir une meilleure péroraison que celle qu'y apporte M. Sain-d'Arod, dans l'extrait que nous donnons d'un travail considérable qu'il a entrepris depuis quelques années sur la musique d'église. E. REPOS.

LA MUSIQUE D'ÉGLISE.

Le chant occupe évidemment la place la plus importante dans les cérémonies du culte en l'honneur du Créateur de l'univers, du Rédempteur de l'humanité, surtout dans l'Eglise catholique, qui veut donner à ses solennités religieuses toute la pompe dont elles sont susceptibles. Aussi voyons-nous les plus grands docteurs, les plus saints personnages de l'Eglise parler du chant religieux dans des termes annonçant, d'une manière non équivoque, tout le prix qu'ils y attachent. Sans entreprendre de les citer tous, il suffit de constater que les papes ont composé ou réformé plusieurs chants des offices ; il suffit encore de nommer saint Ambroise et saint Grégoire le Grand, pour faire apprécier ce que les esprits les plus élevés ont pensé de cette partie essentielle du culte sacré.

Mais tous les chants sont-ils également bons pour louer Dieu ? Non, bien certainement : et, quoique le temps ne soit plus où les chants de l'Opera Français se reproduisaient dans les églises sur le texte des prières de la liturgie, il est encore beaucoup de motets que l'on entend journellement qui ne sont point à leur place : il est aussi des pièces de musique religieuse qui sont à ce qu'elles devraient être, ce que de simples fleurs de rhétorique sont à de grandes pensées, et même trop souvent ce que le verbiage est à la fécondité. L'Eglise catholique possède un chant qui a été choisi, composé, réformé par des hommes dont l'esprit, véritablement inspiré d'en haut, était profondément convaincu des vérités religieuses dont ils ont été les saints propagateurs : ces hommes, si éminemment supérieurs, ont dû nécessairement mettre dans leurs cantiques à la louange de Dieu l'accent vrai de leurs vives et intimes convictions. Autrement, cette expression de leurs sentiments eut été, ce qui ne peut être admis, en désaccord avec leur pensée. Ce chant était sans doute, et est en effet l'expression la plus pure du sentiment religieux ; il réunit la simplicité et la noblesse qui devaient le caracté-

riser : en un mot, c'est le *plain-chant*. Rien ne pourrait le remplacer dans l'usage ordinaire de l'Eglise, car il est, par sa forme simple et majestueuse à la fois, le modèle qu'un musicien de goût ne doit jamais perdre de vue quand il doit s'inspirer du genre religieux, qui d'ailleurs est le même pour tous les cultes, c'est-à-dire, grave, noble, bannissant les rhythmes agités, les harmonies recherchées, et tout ce qui se retrouve dans le genre léger comme dans le genre dramatique. Habituellement le plain-chant, *chant plane*, *chant uni*, s'exécute à l'unisson ; quelquefois pourtant on le dit à plusieurs parties ; il se nomme alors, tantôt *faux-bourdon*, tantôt *contre-point*, selon que les diverses parties vocales prononcent ou non, les paroles en même temps.

Si, dans certaines circonstances, on désire plus de richesse, plus de splendeur dans le chant des offices, on peut l'obtenir par un genre de musique et par un style qui a été créé à une époque où l'idée religieuse, l'idée catholique, si elle n'exerçait pas une influence presque exclusive, était cependant très-puissante, et se retrouvait dans la politique, dans les institutions, dans les sciences, les lettres et les beaux-arts. Ce style, auquel Palestrina a donné son nom, tout en conservant la simplicité et la noblesse du plain-chant, y joint quelques artifices, quelques moyens d'effet tirés des ressources offertes par la science. Ses règles et sa constitution même, en bannissent toute expression passionnée, et le rendent éminemment propre à l'exécution religieuse. Il fut substitué vers 1565 à un autre genre de musique en contre-point, très-répandue dans les églises, et qui y était un sujet de scandale par suite d'un arrangement tel dans les parties harmoniques, que l'on y retrouvait des phrases entières de chansons bachiques, érotiques, vulgaires. Aussi, avait-il été plusieurs fois censuré dans les termes les plus sévères par les conciles, entre autres par celui de Trente. Le style dit à la Palestrina est une mine féconde, exploitée avec succès par des compositeurs du plus grand mérite, et dans les œuvres desquels on peut puiser à pleines mains.

Qu'on ne dise pas que ce genre de musique est trop sérieux ; le plain-chant l'est bien davantage, et nous ne pensons pas que pour cette raison, on songe à le supprimer ! De même que le faux-bourdon simple convient à la psalmodie, aux hymnes, aux proses, répons, de même le contre-point dit à la Palestina s'applique à merveille au chant des introïts, antiennes et autres pièces des offices liturgiques.

Maintenant, si dans le jour de grandes solennités, alors que l'Eglise fait prendre à ses ministres les ornements tissés avec l'or, la soie et le velours, on désire aussi un plus grand luxe dans le chant, on peut alors employer, croyons-nous, avec non moins de convenance que de succès, la musique où les voix sont accompagnées par divers instruments spéciaux dont les timbres s'allient particulièrement avec les sons de l'orgue : c'est ainsi que se composent aujourd'hui dans l'Allemagne catholique les orchestres de chapelle d'où les violons sont généralement exclus ; mais encore faudrait-il que la musique à interpréter, en ces grandes fêtes de la religion, fût composée dans l'esprit et avec le caractère religieux ; qu'elle en eût la gravité et l'onction ; qu'elle eût à s'abstenir de trop grands éclats ; que, dans l'expression de la joie et du triomphe comme dans celle de la prière et du repentir, elle sût éviter celle des passions mondaines ; enfin qu'elle n'eût pas à nous transporter sur la place publique, lorsqu'on y passe une revue de troupes, ou dans les théâtres, aux péripéties les plus mouvementées d'un drame lyrique. Plusieurs maîtres célèbres de diverses écoles ont laissé depuis un siècle des modèles en ce genre, qui, s'ils ne sont pas exempts de défauts, renferment des beautés de l'ordre le plus élevé. Vingt noms se présentent jusqu'à nos jours, et nous citons pour la plus grande édification des directeurs de maîtrises et maîtres de chapelle les compositions religieuses de Scarlatti, Durante, Bach, Marcello, Haydn, Mozart, Beethoven, Cherubini, Lesueur, Mendelsshon, Rinck, Eybler, Romberg, Novello, l'abbé Roze, Paër, Berton, Grossec, Méhul, Choron, Niedermeyer. Nous ajouterons que, lorsqu'il s'agit des louanges de Dieu, la perfection, autant qu'il est de notre faiblesse d'y atteindre, doit être le but auquel nous devons tendre. C'est ainsi que, pour la direction d'une chapelle, il est essentiel de faire choix d'artistes recommandables par une parfaite honorabilité, d'hommes religieux grandis dans le sanctuaire, familiers avec les textes sacrés et les coutumes liturgiques.

Nos habitudes extérieures exercent une puissante action sur notre moral. Les hommes, les peuples qui mènent une vie dure, ont, en général, un caractère brusque, violent ; ceux, au contraire, pour lesquelles la vie est douce, sont ordinairement d'un commerce plus facile. C'est, nécessairement, par suite de cette influence des habitudes physiques sur notre moral qu'on prescrit aux religieux d'avoir un maintien, un regard modeste, en observant la même loi jusque dans leur démarche ; et et c'est par opposition qu'on a voulu que le soldat ait le front levé, la tenue altière. Pourquoi les processions, surtout les plus solennelles, doivent-elles circuler avec lenteur ? Pourquoi, à la prise d'assaut d'une ville, les tambours marquent-ils le pas avec violence ? Les instruments bruyants nous surexcitent, d'autres pleins de douceur nous portent à la mélancolie. Certains rhythmes nous agitent, d'autres sont propres à ramener le calme dans

notre âme, et c'est ce que saint Grégoire, dans sa haute supérioritéavait admirablement compris lorsqu'il réforma le chant de l'Église.

Eh bien, lorsque, de toutes parts, on voit se former des sociétés de chant sur la surface de notre pays, lorsque toutes, plus ou moins, et quelques-unes spécialement, se constituent avec la pensée de se faire entendre dans nos églises, n'est-il pas d'une grande importance d'apporter à l'exécution des chants religieux tous les soins, toute la perfection désirable? Ces chants simples et graves, exécutés avec onction, devront, cela se comprend sans peine, faire entrer le sentiment d'une douce paix dans le cœur de ceux qui pourront jouir, comme exécutants ou comme auditeurs, de cette musique faisant remonter l'harmonie vers celui qui en est la source.

Qu'y aurait-il à faire, maintenant, pour rendre la musique tout à fait digne de l'auguste emploi de chanter les louanges divines, et pour la réconcilier définitivement avec ceux qui vont jusqu'à demander sa proscription? Rien que de très-facile, rien qui ne soit reconnu juste par les hommes de goût, les véritables artistes : appliquez à la musique d'église le précepte commun à tous les genres de composition, celui de se bien pénétrer de son sujet, et de s'y conformer.

La musique moderne est pleine de ressources admirables pour le compositeur qui les connaît à fond, pour l'artiste sérieux qui sait n'en pas abuser. Les modes mineurs, qui offrent tant de richesses à l'harmonie, qui se prêtent à une si grande variété de modulations, paraissent principalement propres à exprimer toutes les nuances des sentiments religieux, toutes les situations d'une âme dont les pensées circulent dans les profondeurs de la méditation. Ces modes ont, d'ailleurs, une analogie remarquable avec le caractère de la plupart des tons du plain-chant; et, quoique les modes de celui-ci soient totalement différents de ceux de la musique moderne, la succession réciproque des uns aux autres, loin de présenter rien de choquant, fait sentir au contraire une heureuse variété, lorsque les rapprochements sont choisis à propos. Or l'on connaît quels sont nos modes majeurs et nos modes mineurs qui correspondent, à peu près, aux huit tons du plain-chant.

« Un musicien qui se voue à la musique « d'église, dit Grétry, est heureux de pouvoir, « à son gré, se servir de toutes les richesses « du contre-point que le théâtre emploie ra« rement, et qui, d'ailleurs, y devient mono« tone. La musique d'une expression un peu « vague a un charme plus magique peut-être « que la musique déclamée, et c'est pour les « les paroles saintes qu'on doit l'adopter... « L'étude de l'harmonie, le beau idéal de la « musique sont spécialement ce que doit cher« cher le compositeur religieux... Le musi« cien qui se destine au genre sacré doit se « servir à propos de la méthaphysique du « langage musical ».

Des esprits d'une circonspection sans doute exagérée, ne transigeant en aucune façon avec les productions modernes des beaux-arts dans les temples, auraient désiré que l'on eût restreint à l'orgue seul, la musique instrumentale de l'église. C'est considérer, croyons-nous, le progrès dans les arts comme moins digne d'honorer l'Etre suprême que la simplicité de leur état primitif; c'est supposer qu'un tableau médiocre serait plus agréable à Dieu dans son temple, qu'un chef-d'œuvre. La voix puissante de l'orgue a, sans contredit, un caractère de poésie religieuse qu'on ne peut refuser de reconnaître; mais, perfectionné comme il l'est aujourd'hui, cet instrument peut acquérir de nouvelles richesses : on en peut juger par les conquêtes que la facture a réalisées depuis quelques années. Bannir de l'église les instruments, ceux surtout qui ont un caractère grave et qui s'allient si bien avec l'orgue, tels que les hautbois, cors, harpes, violoncelles et contrebasses, serait se priver des plus puissantes ressources que puisse donner à la musique le caractère qu'elle a à revêtir et à varier selon les circonstances.

Le chant choral peut, de son côté, offrir à lui seul une mine féconde. C'est surtout à la voix humaine à célébrer la gloire et les grandeurs du Très-Haut, comme à implorer sa miséricorde et ses bienfaits. C'est un bel instrument que la voix humaine : trois ou quatre voix parfaitement justes, s'alliant bien ensemble par la nature de leur timbre, un trio ou quatuor dont les parties soient sagement enchaînées, dont l'harmonie soit majestueusement dessinée, un chant noble et pur, voilà, si nous ne nous trompons, une combinaison qui, même sans le secours d'aucun instrument, produira toujours à l'église un bel effet, et qui pourra bien valoir ce caractère de splendeur que l'on recherche par la réunion des masses vocales et instrumentales.

Mais que la ligne chantante circulant avec liberté dans l'échelle n'y soit nulle part arrêtée dans sa marche par des entraves déplacées; que des ornements puérils ne viennent pas en masquer les douces et sévères ondulations, en couper ou couvrir entièrement le dessin. Lorsqu'on voudra y joindre un accompagnement, que celui-ci soit toujours de la plus grande simplicité; que le compositeur reste fidèle à un principe rigoureux, totalement oublié aujourd'hui, à savoir, que le rôle de l'harmonie est de seconder sagement la mélodie, de ne jamais l'étouffer; qu'elle doit être *transparente*, selon l'heureuse expression de Marmontel; qu'il n'est rien de plus absurde que d'écraser le chant, ou plutôt le motif, qui est sans con-

tredit la chose principale, sous le poids d'un orchestre sonore, et qu'il soit tellement perdu au sein de ce chaos, qu'on n'en puisse démêler une seule syllabe, à moins que le chanteur ne se livre aux cris, aux vociférations nécessaires pour percer cet épouvantable fracas.

Le musicien d'église doit connaître la langue latine, avons-nous dit, tant en raison de la prosodie réglée dans le *Gradus ad Parnassum* que l'on étudie dans les lycées, que des lois de cette autre prosodie musicale, dont la connaissance parfaite ne s'acquiert qu'en Italie, et que semblent ignorer la plupart de ceux qui écrivent de la musique religieuse dans notre pays. Et n'est-il pas nécessaire, avant tout, qu'il puisse se pénétrer des beautés sublimes qui abondent dans les livres saints ?

On pourra objecter peut-être que la véritable prononciation primitive du latin est vraisemblablement perdue, ou du moins grandement altérée ; mais notre observation ne va pas jusque-là ; il importe avant tout que le texte ne soit pas traité d'une façon trop barbare par certaines compositions, comme on en entend trop souvent, hélas ! où les syllabes brèves sont accusées sur les temps forts d'un rhythme, où les sons se multiplient d'une façon si étrange, sur une brève finale, comme par exemple sur l'*a* du mot *gloria*. Nous ne dirons rien de la tâche de l'artiste sous le rapport de l'esprit dont il doit se pénétrer, point de vue que nous pourrions avoir ici pour objet ; cette tâche est tracée depuis longtemps par une main habile, elle est décrite avec des connaissances et un talent qui nous manquent, et nous n'aurions pas la témérité de revenir sur un sujet aussi dignement traité par Lacépède dans sa *Poésie de la Musique*.

Il est certain que, si la religion a vu, dans les beaux-arts, d'utiles auxiliaires, ils doivent tous être admis à la glorieuse prérogative de la seconder dans son heureuse influence, ceux-là surtout qui exercent le plus d'empire sur l'universalité des hommes. Pourquoi l'autel du Roi de l'univers ne serait-il pas environné du prestige des âmes dans toute leur magnificence ? S'il n'y a rien de plus grand sur la terre que la religion, il ne doit rien y avoir de plus solennel que la célébration de ses mystères. Ne soyons pas moins sages sur ce point que les peuples de l'antiquité : partout la musique prit, pour le premier sujet de ses chants, la grandeur, la puissance et les bienfaits de la divinité. En Chine et au Japon, elle célébrait le Ciel et les Ancêtres, les dons du Créateur et les vertus des sages. Dans la Grèce, elle chantait les Dieux et les Héros ; les Dieux protecteurs des cités, et les braves qui défendaient la patrie. Les peuples de l'Abyssinie ont eu, de tout temps, des instruments consacrés aux cantiques religieux, et qu'ils disaient tenir des Egyptiens ; aujourd'hui même, les prêtres chrétiens de ce pays ne chantent jamais dans leurs cérémonies sans s'accompagner chacun avec le sistre. Mais au lieu de prolonger cette énumération, il nous suffira de rappeler que lorsque, chez le peuple de Dieu, l'arche redoutable fut portée dans le Saint des Saints, ce fut au moment où la foule innombrable des chantres, des lévites et des prêtres entonna les louanges du Seigneur au son de tous les instruments réunis ; ce fut à ce moment même que la majesté du Dieu d'Israël descendit dans son temple, et le remplit subitement de son éclat immense ; « Un nuage brillant comme le disque du soleil se répandit dans la maison de l'Éternel, et les Pontifes ne purent soutenir du regard le rayonnement de la gloire du Maître des mondes (1) ».

SAIN-D'AROD.

Revue du Monde Catholique.

(1) *Paralip.*, liv. II, chap. v.

A MONSIEUR LE DIRECTEUR de la *Revue de Musique sacrée.*

Monsieur,

L'accueil si bienveillant, que vous avez fait à ma lettre du mois de mai dernier, m'imposait l'obligation de vous offrir d'une façon quelconque, l'expression de ma sincère reconnaissance.

Une occasion se présente..... et je la saisis avec tout l'empressement qu'il m'est possible d'y apporter.

Un de vos distingués collaborateurs est venu me demander quelques lignes sur une question qui lui semble avoir une certaine importance.

J'ai répondu à cet appel par un *oui* bien accentué...., il faut donc s'exécuter..... ; c'est ce que je vais tenter. Si mes réflexions n'ont pas tout le charme que vous pourriez désirer, j'aurai au moins le mérite d'avoir fait preuve de bonne volonté.

Je n'ai pas présentement à gourmander quelque société chorale, ce que je n'ai fait d'ailleurs dans ma précédente lettre qu'afin de tenter d'arrêter ces tendances déplorables, à l'aide desquelles on s'efforce de mettre l'art au service de toutes les exhibitions ou de tous les intérêts privés.

Il importe que chacun se renferme dans sa sphère, surtout lorsque, de toutes parts, il s'opère un heureux retour vers les véritables traditions artistiques. Si, d'un côté, on édifie, il est bon de ne pas laisser démolir d'un autre.

La restauration de l'art religieux en particulier, a été jusqu'à ce jour une solution assez laborieuse à obtenir, pour que la critique protége les résultats acquis contre les dépréciations des *innocents*.

Ce préambule fourni, et puisque j'ai été amené à vous parler de la restauration de l'art

religieux en France, permettez-moi d'agiter ici une petite question qui joue, à mon sens, un très-grand rôle dans cette restauration même.

Je commence par vous dire que je ne prétends pas m'ériger en censeur, mais seulement combattre certain préjugé qui, à lui seul, a plus contribué à l'abaissement de l'art que tout ce que les sociétés, qui se sont occupées de cette solution, ont pu signaler dans leurs longues et laborieuses recherches.

Chacun s'étonne, en effet, que tant d'efforts réunis dans un même but n'aient produit, jusqu'à ce jour, que d'aussi minces résultats.

Les uns en ont cherché la cause dans les rivalités de personnes et d'intérêts ; les autres l'ont vue dans l'impossibilité de retrouver les types premiers du chant liturgique, etc., etc.

Les uns et les autres se sont imaginés avoir découvert la véritable raison. Je la leur concède très-volontiers, s'il ne faut que cela pour leur bonheur, et comme récompense à leur bonne volonté. Mais je suis convaincu qu'il y a quelque chose qui manque à toutes ces appréciations, et ce quelque chose c'est l'appui effectif du clergé.

En effet, les diverses sociétés qui se sont formées pour tenter la restauration de l'art religieux, ont bien trouvé des encouragements auprès des autorités diocésaines, mais elles n'ont point trouvé d'écho dans les rangs du clergé secondaire.

Cela devait être ; car l'immense majorité du clergé ne sait qu'imparfaitement le chant liturgique, quand elle le connaît autrement que de réputation. Il y a bien une infime minorité qui a quelques mérites réels, parce qu'elle s'est occupée sérieusement de cette importante étude du chant ecclésiastique ; mais c'est sur elle que retombe le préjugé fâcheux dont je vous ai parlé.

Cette minorité (à part quelques individualités) s'est tenue à l'écart, parce qu'elle voit suspendue sur sa tête, comme l'épée de Damoclès, la terrible épithète d'*Artiste*. Vous riez ?.... Cependant cette qualification a souvent de très-sérieux résultats pour celui auquel on l'attribue.

Telle est l'influence de ce préjugé parmi les membres du clergé que, *a priori*, dès qu'un prêtre fait preuve de quelques talents en musique, il est jugé : il ne saurait être autre chose qu'un esprit superficiel, un rêveur, un homme médiocre.

Et croyez bien que cette prévention sera assez puissante pour détruire le mérite même d'œuvres importantes, si le malheureux s'avise d'en produire.

Je me suis demandé bien souvent pourquoi cette épithète n'a-t-elle pas la même signification lorsqu'elle s'adresse aux prêtres qui cultivent soit la peinture, la sculpture, le dessin, etc., etc. ?

La sensibilité et l'imagination, qui sont les deux facultés dont le développement fait l'artiste musicien, sont également celles qui font les artistes peintres, sculpteurs, dessinateurs, etc., etc. Pourquoi donc cette distinction désobligeante à l'endroit du musicien ?

Le développement de ces deux facultés aurait-il l'inconvénient d'entraver le développement des autres ? Mais cet inconvénient serait le même pour toutes les branches de l'art ; car on n'est artiste qu'à cette condition de développer ces deux facultés.

D'ailleurs, il est facile d'opposer à cette supposition des faits qui, mieux que tous les arguments, lui infligent le plus incontestable démenti.

Charlemagne fut-il un esprit superficiel ? Personne n'oserait soutenir cette proposition. Eh bien ! Charlemagne fut un artiste. C'est à lui que nous devons l'hymne : *Veni Creator*, paroles et musique.

Charles le Chauve fut-il un esprit superficiel ? Non... Il fut aussi un artiste : il composa un office complet du Saint Suaire.

Le roi Robert fut-il un rêveur ? Non. Il fut cependant un artiste ; car ce fut lui qui composa les répons : *Judœa et Jerusalem..... Ad nutum Domini..... Stirps Jesse..... et Solem justitiœ*, des anciens offices de Noël, de la Conception et de la Nativité de la Sainte Vierge.

Saint Grégoire-le-Grand fut-il une médiocrité ?..... Cependant il a composé ou mis en ordre toute la liturgie qui porte son nom.

Innocent III fut-il un petit esprit ? cependant nous avons de lui l'excellente prose : *Veni sancte Spiritus.*

Quant au pape Urbain IV, ancien élève de la maîtrise de la cathédrale de Troyes, il fut un des plus célèbres chanteurs de la fin du XII[e] siècle.

Je pourrais encore fournir ici à l'appui de mon opinion les noms d'évêques illustres : Guy, évêque d'Auxerre ; Rainald, évêque de Langres ; Pierre de Corbeil, archevêque de Sens, qui fit le chant d'un office de l'Assomption ; Fulbert, évêque de Chartres ; Saint Maldavée, évêque de Verdun ; Hervé, archevêque de Reims ; Saint Godefroy, évêque d'Amiens ; Théotger, évêque de Metz, etc., etc. ; mais il devient inutile au moins de multiplier des preuves contre une proposition qui est physiologiquement et philosophiquement insoutenable.

Ce n'est donc pas parce qu'il est artiste que l'épithète est accordée au prêtre. Il faut restreindre la pensée générique et dire : C'est parce qu'il est *artiste musicien*.

Et ici se présente encore ce terrible pourquoi. Pourquoi ? Il est facile d'en trouver la raison. Je suis peut-être le premier qui formule cette pensée ; mais je crois être dans la plus rigoureuse exactitude au point de vue de la vérité.

Aucune des branches de l'art ne se lie au ministère du prêtre comme la musique. Elle fait partie intégrante et indispensable de sa vie active. Il n'est pas un office public où sa voix n'ait à faire entendre les louanges du Seigneur : *Clamabunt..... etenim hymnum dicent*, dit le Roi-prophète. Il y a donc pour lui obligation sérieuse de se mettre en état de remplir convenablement le devoir qui lui incombe.

Or, bien qu'il ne soit pas nécessaire d'avoir un esprit transcendant pour apprendre le plain-chant ou la musique, il faut cependant des études qui ne sont pas toujours sans offrir des difficultés.

Je sais qu'un grand nombre de gens ignorants s'imaginent qu'il suffit de vouloir pour devenir un très-habile homme en cette matière. Je puis m'étonner alors que la bonne volonté leur ait fait défaut dans une aussi grave question. C'est une façon de dire, en tous cas, qui ne brille pas du côté de l'appréciation.

Je connais des hommes (et certes, ce ne sont pas des imbéciles), qui ont travaillé pendant de longues années pour acquérir un certain talent. Ils ont obtenu sans doute de très-bons résultats ; mais ont-ils cette connaissance complète des ressources de l'art, que possède l'artiste vrai ? Non.

Que ceux donc qui se permettent de tourner en ridicule des hommes qui ont mieux compris qu'eux l'étendue de leurs devoirs, veuillent bien apporter à nos solennités un échantillon de leur savoir faire ; il sera permis alors de mesurer la valeur de leurs critiques. Jusqu'à ce moment, je suis en droit de dire : La musique, pour vous, est ce qu'étaient les raisins pour le renard de la fable.

Ce persifflage, qui atteint le prêtre artiste, retombe sur les auxiliaires gages, employés pour la célébration des saints offices.

Je ne veux pas me faire ici l'avocat des chantres des diverses paroisses de France; mais je ne puis me défendre d'un certain sentiment pénible. Si ces hommes, dont beaucoup sans doute, sont peu recommandables, avaient été entourés de plus de considération, si on avait mieux apprécié la valeur des services qu'ils rendent, on les eût grandi à leurs propres yeux, et ils auraient évité bien des écarts qui ont compromis et la beauté de leur mission, et la dignité de leurs personnes.

J'ai souvent entendu formuler ce regret : Qu'il est déplorable d'être contraint d'avoir recours à des gens si peu convenables et si peu dignes!!!

Je réponds : c'est un malheur, sans doute, mais auquel on peut remédier en de certaines limites. Que chaque prêtre devienne un chantre capable, et le nombre des chantres laïques diminuera d'autant. Je sais d'avance que ce moyen sera peu goûté, on craindrait de déranger ou d'amoindrir sa propre considération.

Je goûte peu ce compromis fait avec la dignité du prêtre, parce qu'il me semble peu conforme aux antiques traditions de l'Eglise.

Que diraient nos musicophobes, si l'heureuse idée venait à la pensée de nos seigneurs les évêques de faire revivre l'ancienne discipline à ce sujet ?

Qu'ils étaient beaux ces anciens chantres et préchantres des églises cathédrales qui, se souvenant de leurs anciennes fonctions après leur élévation à l'épiscopat, se faisaient un pieux devoir d'en relever l'éclat en exécutant seuls des parties considérables de l'office divin !...

Qu'on ne suppose pas que j'exagère en quoi que ce soit les faits qui se rattachent aux us et coutumes du passé. Il m'est facile d'en fournir des preuves non moins convaincantes qu'édifiantes.

A Sens, par exemple, où l'étude du chant était en grand honneur, l'archevêque devait chanter le premier répons de l'année. Il n'est personne qui ne sache que ce répons fait suite à la première leçon de l'office de Matines du premier dimanche de l'Avent. Ce répons, au rite Sermonais de cette époque, commençait par ce mot : *Aspiciens.*

Dans l'ancienne province de Normandie, le célébrant quel qu'il fût, devait, le Jeudi saint, chanter la première antienne de Vêpres : *Calicem.* Or, à cette époque une antienne ne s'imposait pas seulement, comme actuellement au rite parisien, elle était dite en entier pour donner le ton au psaume.

A Beauvais, le premier distique du *Gloria laus* du dimanche des Rameaux, était chanté par l'évêque.

A Evreux, le sixième répons des Matines de presque toutes les grandes fêtes, était également réservé à l'évêque.

Saint Benoît, dans son admirable règle des Bénédictins, impose à l'abbé l'obligation de chanter l'invitatoire des Matines.

Ces coutumes ont longtemps existé dans beaucoup de chapitres, que les chanoines fussent réguliers ou non. J'en ai pu constater la preuve, il y a plus de trente ans, dans une Eglise cathédrale où s'est écoulée une partie de ma jeunesse.

Est-il besoin de fournir une preuve plus éclatante de l'importance accordée à l'étude du chant liturgique ? Je le veux bien.

Qu'on sache donc qu'autrefois, aux obsèques des rois, c'étaient des évêques qui faisaient l'office de chantres.

Une vieille tradition nous apprend qu'à la translation des reliques de Saint Magloire, en 1315, l'évêque de Laon célébrait la messe. L'abbé de St. Germain-des-Prés et l'abbé de Ste. Geneviève tinrent chœur, et, pour chanter l'*Alleluia*, l'évêque de Sagonne et l'abbé de St. Denis se

joignirent à eux. D'après le témoignage d'un poète du temps, ils chantèrent

L'Alleluiamoult hautemant
Et bien et mesurement.

Mais je m'aperçois, Monsieur, que ma correspondance a déjà dépassé les limites dans lesquelles j'aurais dû me renfermer. Je vous demande pardon de cette intempérie de langage.... Que voulez-vous, il m'est difficile de me soustraire aux entraînements d'un passé qui eut pour moi bien du charme.

Je résume ainsi ma pensée : La restauration de l'art religieux sera toujours à l'état de tentative avortée, aussi longtemps que le clergé n'y participera pas d'une manière active. Le clergé n'y participera activement qu'autant qu'il comprendra mieux les obligations qui lui incombent à cet égard, et qu'il se sera mis en mesure d'y répondre dignement et efficacement.

J'aurai l'honneur de vous fournir les compléments de cette étude, si vous voulez bien me le permettre.

En attendant, agréez, Monsieur, la nouvelle assurance de mes sentiments distingués et dévoués.

L'abbé GOUMARD.

Nous trouvons dans le *Courrier de l'Ain* l'article suivant que nous publions *in extenso.*

ÉGLISE DE RILIEUX. — CONSÉCRATION ET BAPTÊME DES 4 CLOCHES.

Monsieur le Rédacteur.

Vous avez sans doute remarqué en allant à Lyon, sur l'agreste côteau opposé au camp de Sathonay, l'élégant clocher de l'église de Rilieux, tout reluisant sous sa neuve et hardie pyramide d'ardoises. Sentinelle avancée de la Dombes, Rilieux est un des points de la contrée d'où l'on découvre le plus vaste panorama. Le côteau sur lequel il échelonne ses blanches maisons domine toute la plaine immense du Lyonnais depuis le delta majestueux au sein duquel, fidèle à la fièvre palingénésique de notre époque, se transforme l'antique berceau des Claude, des Caracalla et des Geta, jusqu'à la muraille azurée des alpes dauphinoises. A l'orient, on voit les radieux levers de soleil embraser le versant du Mont-Cindre, et chasser les brouillards du matin dans les pittoresques profondeurs où serpente la Saône. Au crépuscule, les glaciers du Mont-Blanc, avec leurs brillantes coupoles de nuages changeants, étincellent au-dessus des pics sombres du Valroemy et des montagnes d'Innimont. Tout autour verdissent des bois, fleurissent des bosquets, surgissent des coquettes villas et des châteaux à demi-enfouis sous des arceaux de feuillage.

Dimanche dernier, c'était fête dans ce bourg privilégié, où la paix des champs s'épanouit à deux pas des tumultueux exercices du camp, où les parfums de la solitude se marient aux âcres senteurs de la poudre. On baptisait quatre cloches neuves, dues à la foi généreuse des paroissiens, à l'initiative vigilante d'un pasteur qui n'en est pas à faire ses preuves de zèle et d'activité. Après avoir doté Rilieux d'une des plus belles églises du pays, il trouve aujourd'hui la récompense de son dévouement infatigable et éclairé dans le couronnement de l'édifice qu'il a obtenu de la sympathie de son troupeau, et qui le signale à la reconnaissance des futures générations de la commune.

On avait annoncé la venue de deux évêques ; Mgr de Belley retenu par la présence de Mgr Plantier à sa résidence, n'a pu se rendre au vœu de la population. La consécration des cloches a été faite par Mgr de Charbonnel, ancien évêque de Toronto. Ce prélat était entouré d'un grand nombre de membres du clergé accourus des environs.

On ne peut rien imaginer de plus gracieux que la décoration intérieure de l'église. Le portail était transformé en un berceau de couronnes et de guirlandes, qui se détachaient pittoresquement sur la pierre blanche. Au milieu de la vaste nef, encadrée par la svelte et haute colonnade, les quatre cloches, couvertes de flots de dentelles ressortant sur des transparents, couronnées de roses et de volubilis, s'appuyaient sur des trétaux enguirlandés de buis, empanachés de lauriers-roses et de fleurs variées. Au dessus un dôme majestueux de verdure s'élevait jusqu'à la voûte, et laissait retomber, avec de gracieuses ondulations, quatre immenses guirlandes du plus harmonieux effet. L'autel et les chapelles latérales avaient été également ornés avec une simplicité pleine de goût. Les fleurs naturelles y étaient distribuées avec profusion, et l'ensemble n'y perdait rien.

A la grand'messe, Mgr de Charbonnel a prononcé, dans ce langage sonore, énergique et convaincu que l'on connaît à Bourg, une allocution dont la saveur originale était encore relevée par le prestige qui s'attache à la personne du courageux prélat, qui a puisé dans une vie pleine d'un aventureux dévouement le droit de dégager de toute circonlocution la parole évangélique.

Après un cordial banquet, qui a réuni à la cure, sous la présidence de Mgr., les notabilités du lieu, les membres du clergé et les artistes qui étaient venus apporter à la cérémonie leur concours apprécié, la véritable fête religieuse a eu lieu aux vêpres.

La foule était immense, et le vaste vaisseau de l'église de Rilieux était insuffisant pour la contenir. Une grande affluence d'étrangers y avait été attirée par la beauté du temps, par la magnificence du site et par l'attrait de la solennité. On y remarquait un certain nombre d'officiers du camp de Sathonay et des dames ; la diversité des costumes et des toilettes ajoutait à l'éclat de la cérémonie, sans troubler le recueillement avec lequel a été écouté le prélat, dont l'assistance contemplait avec respect la tête vénérable et l'attitude patriarcale. Mgr de Charbonnel a expliqué en quelques paroles claires et saisissantes, la signification symbolique des diverses pratiques usitées pour la consécration des cloches, et il a vivement ému l'assemblée par la noble simplicité avec laquelle il a retracé à grands traits les phases principales de l'existence, dont le son des cloches remue délicieusement le souvenir dans notre cœur. Lorsqu'il est descendu de chaire, une foule de mères se sont précipitées sur ses pas pour amener leurs enfants sous sa main pastorale, et je ne sais rien de plus touchant que ce rapprochement de l'enfance, innocente et gracieuse, se courbant sous la bénédiction d'une vieillesse encore pleine d'énergie, qui a puisé dans le prestige d'une mission vaillamment remplie un surcroît de majesté sereine. On a ensuite procédé à la consécration, qui s'est accomplie au milieu d'une attention religieuse.

La partie artistique de la fête a été remplie avec une supériorité tout à fait remarquable, et l'assistance a pu se croire transportée tout à coup sous les voûtes les plus favorisées de l'harmonie religieuse. On sait que M. Sain-d'Arod, maître de chapelle de l'ancienne cour de Sardaigne, titulaire de Saint-Sulpice à Paris et qui tient en même temps au *Moniteur* le sceptre de la critique, s'était chargé de conduire les chants. Plusieurs artistes de Lyon l'avaient accompagné ; aussi l'exécution des chœurs a-t-elle été enlevée avec une *Maëstria* dont Rilieux conservera longtemps l'émouvant souvenir. Le programme se composait 1° du psaume *Afferte Domino*; 2° du psaume *Laudate Dominum in sanctis*, spéciaux à la bénédiction des cloches, et du *Magnificat* chantés en faux-bourdons par la chorale de Rilieux, les demoiselles du chœur de cantiques, tous réunis à des amateurs d'élite venus de Lyon, et à sept ou huit instrumentistes qui avaient été adjoints à l'orgue harmonium afin d'en quadrupler la puissance. On a été frappé du caractère de splendeur de ces psaumes chantés en faux-bourdons avec un excellent ensemble, et l'on a beaucoup remarqué l'*O Salutaris* de l'abbé Roze, ainsi que la belle hymne *Sacris Solemniis* de M. Choron, cette grande notabilité de la musique religieuse de France dont M. Sain-d'Arod est depuis longtemps reconnu comme le continuateur le plus immédiat.

Une foule considérable, je le répète, s'était rendue là de Lyon et des environs pour assister à cette cérémonie et un peu dans l'espoir d'y trouver la jeune marraine de la princi-

pale cloche, la charmante enfant de S. E. M. le maréchal Canrobert qui est née, comme on sait, et a été baptisée à Rilieux mais qui a dû être représentée en raison de son jeune âge.

L'église de Rilieux la plus remarquable sans contredit qui existe dans tout le département de l'Ain, par son style Byzantin, l'élégance et la pureté des lignes architecturales, est admirablement sonore, et ces chants solennels, alternés avec le son des nouvelles cloches, dont le timbre retentissait sous la voûte avec une justesse et une pureté parfaites, ont ajouté à la cérémonie un genre d'attrait profondément apprécié.

Après les vêpres une légère collation a réuni les invités sous les beaux ombrages du jardin de la cure, et en face du spectacle magnifique de l'horizon. Tout le monde a pu y approcher Mgr de Charbonnel, qui s'est entretenu avec chacun, et dont la douce cordialité et la sympathique effusion ont laissé l'assistance sous un charme ineffaçable.

On annonce comme prochaine l'inauguration de la mairie de Rilieux, édifice tout à fait remarquable pour une localité rurale, et qui fait le plus grand honneur au goût et à l'initiative de l'administration communale. Beaucoup de villes, et des plus importantes de notre département en particulier, pourraient envier cet hôtel de ville, et si un jour une belle pelouse ou un jardin anglais venait à occuper le large espace qui s'ouvre au devant du monument, on n'aura rien à désirer pour la beauté de l'aspect extérieur. Rilieux est déjà, et va devenir mieux encore, un des plus charmants buts de promenade offerts aux habitants de Lyon et à ceux de Bourg, quand ceux-ci se décideront à profiter enfin des richesses pittoresques d'une contrée que le chemin de fer de la Dombes met à sa portée, dans les conditions les plus confortables et les plus attrayantes de transport.

Recevez, etc.

Un de vos abonnés.

CHRONIQUE.

*** On lit dans le *Courrier de Marseille* :

« Une foule empressée et émue s'est rendue à l'église de Saint-Joseph, pour assister au service funèbre célébré en mémoire de Mme Millont, si prématurément enlevée à sa famille, à ses amis et à l'art qu'elle honorait par son caractère et son talent. La cérémonie a eu lieu avec une pompe exceptionnelle ; le digne curé de Saint-Joseph avait voulu s'associer personnellement au pieux souvenir donné à la regrettée défunte, souvenir auquel s'ajoutait la bien légitime sympathie due au compagnon de sa vie si cruellement éprouvé. La partie musicale de cette cérémonie a été fort remarquable et a témoigné de tout le progrès que l'art religieux a fait dans cette église, sous la direction de M. Edmond Audran, son maître de chapelle, et de M. Thurner, son excellent organiste. L'orchestre, où l'élite de nos artistes et amateurs avait voulu prendre place, a accompagné le *Lacrymosa*, du *Requiem* de Mozart, une des plus belles pages de ce chef-d'œuvre, fort bien chanté par la maîtrise ; puis il a exécuté la marche funèbre de Beethoven, extraite de la sonate œuvre 26, instrumentée par M. Edmond Audran, avec une connaissance des ressources de l'orchestre et un sentiment de la couleur de cette belle œuvre auxquels les connaisseurs ont rendu une justice méritée. Les amateurs formant le quatuor vocal du cercle artistique ont interprété un *Pie Jesu* de M. Morel, le savant directeur de notre Conservatoire, morceau plein d'onction, d'une harmonie distinguée, composé pour cette circonstance, et qui, exécuté avec beaucoup d'ensemble, de justesse et de sentiment, a produit un très-religieux effet. Quant à M. Thurner, il a dit sur l'orgue la *Marche funèbre* de Chopin, avec une ampleur de style, une entente des jeux de cet instrument, qui ont produit une sensation profonde ».

*** Voici dans quel ordre ont eu lieu les concours à huis clos, ainsi que les concours publics du Conservatoire impérial de musique :

Concours à huis clos.

Mardi	14 juillet.	—	Contre-point, fugue et harmonie seule.
Mercredi	15	id.	— Clavier.
Jeudi	16	id.	— Contre-basse, orgue, harmonie et accompagnement.
Vendredi	17	id.	— Solfége.

Concours publics.

Lundi	20	juillet.	— Piano.
Mardi	21	id.	— Chant.
Mercredi	22	id.	— Violoncelle et violon.
Jeudi	23	id.	— Opéra comique.
Vendredi	24	id.	— Tragédie et comédie.
Samedi	25	id.	— Opéra.
Lundi	27	id.	— Instruments à vent, en bois.
Mardi	28	id.	— Instruments à vent, en cuivre.

ETRANGER.

*** VIENNE. — La fête musicale que la « Société du chant des hommes » a organisée en plein air, et qui était favorisée par un temps magnifique, offrait un beau et grandiose spectacle. Plus de cinq mille personnes s'étaient réunies dans le parc (le Nouveau monde); la riche toilette des dames, les beaux uniformes donnaient un aspect imposant à cette fête. La scène de l'élégant théâtre qui s'élève au centre du parc, servait de tribune à l'orchestre. Le maître de chapelle Herbeck, et M. Weinvurm dirigeaient alternativement les chœurs, parmi lesquels figuraient le *Waldlied* d'Abt, la « *garde-passe* » des *deux avares* de Grétry, etc. Ils ont obtenu un grand succès. L'orchestre de J. Strauss a exécuté les numéros les plus intéressants du *Roméo* de Gounod ; un fragment des *Maîtres chanteurs* de Wagner ; quelques nouvelles compositions des frères Edouard et Joseph Strauss, ainsi que les plus belles valses de Johan Strauss, ont été fort applaudies. Une nouvelle production de ce dernier semble appelée à un grand succès. La musique militaire du régiment d'infanterie du roi de Hanovre a contribué à défrayer le programme de cette belle fête.

L'Editeur responsable, E. REPOS.

Bar-le-Duc. — Typographie L. GUÉRIN et Ce.

LE PLAIN-CHANT. NEUVIÈME ANNÉE. LA PAROISSE.
N° 8. — AOUT 1868.

REVUE DE MUSIQUE SACRÉE ANCIENNE ET MODERNE

PARAISSANT LE 15 DE CHAQUE MOIS.

AVIS. — Toutes les lettres, les livres, les paquets, les morceaux de musique concernant la rédaction, les abonnements et les mandats sur la poste doivent être adressés, *directement et franco,* à E. REPOS, libraire-éditeur, directeur-propriétaire de la REVUE, des RÉPERTOIRES de musique sacrée et de l'ILLUSTRATION musicale, 70, rue Bonaparte, à Paris.

ABONNEMENT POUR 1868, A PARTIR DE JANVIER : FRANCE, 12 FRANCS PAR AN. — ÉTRANGER, 16 FRANCS.

AFIN DE SIMPLIFIER LE TRAVAIL DE NOTRE ADMINISTRATION, NOUS PRIONS LES PERSONNES DONT L'ABONNEMENT EXPIRE, DE LE RENOUVELER SANS RETARD. L'ABONNEMENT EST CONTINUÉ SAUF AVIS CONTRAIRE.

Les huit premières années grand in-8°, brochées. Chant, musique et texte, 60 *francs au lieu de* 96, *pour les abonnés à la neuvième année* 1868.

SOMMAIRE.

LA GRANDE MUSIQUE CLASSIQUE.

—

LA MUSIQUE SACRÉE, ET LA MUSIQUE POPULAIRE EN EUROPE, EN 1868.

Ce ne sera ni le caractère le moins saillant de notre époque essentiellement transitoire au point de vue artistique, ni l'un de ses moindres titres à l'examen attentif autant qu'aux sympathies de l'histoire, que ce mouvement, si nettement accentué de toutes parts, de vulgarisation des choses de l'intelligence, que ces floraisons populaires, vivaces, inattendues, des diverses branches de l'activité humaine, principalement dans le domaine musical.

Le temps des athénées, des cénacles, des sanctuaires artistiques à l'entrée desquels on lisait l'*odi profanum vulgus* (loin d'ici les profanes), ce temps n'est plus, le règne de ces délicieux apanages du talent, de la naissance ou de la fortune, de ces jouissances raffinées de l'esprit, de l'oreille et de l'amour-propre ; ce règne est passé. En abordant l'exécution des chefs-d'œuvre de la musique, il faut compter maintenant avec la foule, tirer de son jugement ce qu'il renferme de meilleur, de plus applicable aux nobles sujets. Vulgariser les belles choses, sembler même les rabaisser un peu, pour mieux élever jusqu'à elles le niveau commun, n'est-ce pas à ce prix qu'on se montre tout à fait digne de les aimer en elles-mêmes et de les comprendre ? Le seul moyen de les sauver désormais et d'en assurer la tradition n'est-il pas d'y faire entrer chacun plus ou moins, et de les placer ainsi sous la sauvegarde universelle ?

La grande musique tient aujourd'hui dans le monde civilisé des assises retentissantes et multiples. Les grandes voix de Haydn, de Mozart, de Hændel, de Beethoven, de Bach, de Mendelssohn remuent profondément les peuples, et leur ouvrent des horizons nouveaux lumineux. D'Amérique nous arrive l'écho de concerts gigantesques, dont les harmonies s'élèvent là même où la guerre civile était le plus impitoyable. C'est que la musique, n'en déplaise à la philosophie, la musique, qui a commencé de naître et de se jouer dès les âges de fer, au sortir des horreurs sauvages, et qui n'a jamais manqué de renaître au moment où on la disait disparue, la musique dissipe l'ennui dans les pompes, donne de la politesse à la victoire, et apprend bien vite à sourire, au lendemain des revers.

En Angleterre les Oratorios, les symphonies ainsi que les œuvres de moindre dimension de la musique de chambre ont rencontré, depuis la date même de leur apparition, une interprétation digne de leur valeur.

La semence jetée à Londres sous le règne de Charles Ier, et dans la seconde moitié du XVIIe siècle par Thomas Britton, le *Charbonnier musicien*, le révélateur de Hændel, produit encore de riches moissons. Il ne pouvait guère en être autrement : la société anglaise, à bien l'examiner, a plutôt le besoin que le goût inné de la musique. C'est la mélodie qui donne des ailes aux heures parfois si lourdes du *at home* de la vie d'intérieur. Pour la nature contemplative, rêveuse, altérée d'idéal, non sans une certaine dose de « positif » des femmes de la Grande Bretagne, la musique a bien de l'attrait, parce que les notes les plus vagues disent plus d'infini et plus de passion que la poésie et la peinture, par exemple. L'Angleterre n'est-elle pas le pays du silence ? Or, lorsqu'on s'ingénie à parler le moins longtemps possible, écouter est encore ce qu'il y a de mieux à faire.

Et puis, sur cette terre du *spleen*, l'harmonie seule peut calmer, guérir, transporter en de moins sombres régions une misanthropie qui n'a pas les ressources de l'esprit d'Alceste ou des boutades de Timon. D'autres causes encore, d'un ordre étranger à cette rapide étude expliquent la faveur publique, la vogue nationale en quelque sorte, dont jouit la grande musique classique et religieuse de l'autre côté du détroit. A Londres, à Manchester, à Birmingham, à Liverpool, les oratorios les plus renommés sont souvent exécutés par des chœurs et des orchestres formidables, que dominera la voix des artistes célèbres engagés à grands frais pour dire les récits ou chanter les soli. Trois ou quatre jours durant, la ville, dans laquelle s'est donné rendez-vous la population aisée des environs, est tout entière, — et avec quelle ardeur contenue, — à la *Passion* de Bach, au *Messie* de Hændel, à la *Création* de Haydn, au *Paulus* de Mendelssohn, exécutés d'un bout à l'autre, sans préjudice d'autres œuvres, qui remplissent des séances de sept à huit heures consécutives. Les usines se ferment, les machines s'arrêtent, l'industrie chôme à l'occasion de ces festivals. Les différences de classes elles-mêmes s'effaçent en de telles circonstances, et on l'a vu, — fait inouï pour l'aristocratique et puritaine Angleterre, — de fièvres ladies chanter leur partie à côté d'humbles bourgeoises dans des chœurs religieux dirigés par Attwood, Jullien ou Costa.

Ces oratorios rapportent à leurs organisateurs honneur et profit. L'année dernière le festival de Birmingham a produit un bénéfice net de 400,000 francs. C'est à des fêtes musicales de cette nature, entre autres au festival choral annuel des *Little chimney Sweepers* petits ramoneurs de la métropole), que le *Chrystal Palace* de Sydenham, si intelligemment géré au point de vue artistique par M. Richard Bowley, est redevable de sa prospérité croissante. La *Sacred Harmonie Society* de Londres marche à la tête de ce mouvement particulier; elle le contient et le dirige. De nombreuses sociétés vocales et instrumentales essaient en outre de suivre les traces de nos orphéons français qu'elles apprirent à connaître et à aimer — c'était vrai alors — pendant le festival du mois de Juin 1860. Un public de 30,000 personnes applaudit, acclama, fêta pendant huit jours 6,000 orphéonistes accourus de tous les points de la France pour chanter à Londres leur répertoire que traverse le souffle de l'art de l'honneur et du patriotisme. La situation musicale de l'Angleterre a une importance qui mériterait un examen spécial.

Pour l'Allemagne, on le sait, la musique est un art de prédilection, une amie constante et sûre, une richesse et une joie intellectuelles. Des fièvres qui l'ont souvent agitée, elle est revenue au culte de ses traditions, à la foi des *Minnesœnger*. Après les viriles épreuves de l'action, elle a de tout temps demandé ses loisirs à l'harmonie, à cette langue amoureuse et universelle dont les grammairiens et les poëtes, Mozart et Beethoven, Haydn et Meyerbeer, sont dans la patrie germanique. L'Allemagne, de même que la Suisse et la Belgique au surplus, est le sol natal du chant choral populaire, œuvre de tous, comme telle pleine de vigueur, de charme et de grâces naïves. Les innombrables *Mœnnerchor*, *Concordia*, *Cæcilia*, etc., issus des primitives *Liedertafel* se divisent en associations régionales qui correspondent entre elles et fonctionnent régulièrement. Chaque année, aux fêtes de la Pentecôte, les artisans-chanteurs du cercle rhénan, par exemple, s'assemblent à Cologne ou à Aix-la-Chapelle, ou à Dusseldorf, ou à Cassel, pour chanter séparément ou en masse les plus beaux chœurs étudiés depuis la dernière réunion, pour convenir des études prochaines, resserrer les liens d'amitié, jeter les bases des traités d'alliance de l'avenir. Que si la ville ne possède pas un local qui puisse abriter ces pacifiques cohortes, on emprunte aux sapins et aux chênes de la forêt voisine les matériaux d'une *tonhalle* sonore, tapissée de verdure, enguirlandée de fleurs, pavoisée de drapeaux et d'écussons aux couleurs amies : salle de concert pendant la journée, salle de banquet le soir, avec la tribune destinée aux orateurs improvisés de ces armées chorales qui ont dépassé souvent le chiffre de 20,000 hommes. Et pas une rixe, aucun désordre ! Et cependant, dans toute cette vaillante jeunesse, quel enthousiasme et quel entrain ! L'artisan considère comme un honneur de faire partie d'une société de chant : ce qui lui est, dans tous les cas, une recommandation précieuse et un appui confraternel. Aussi, en s'embauchant, s'empresse-t-il de stipuler les congés qui lui seront nécessaires

pour suivre les travaux de la société et faire partie de ses excursions artistiques. La plupart de ces petits voyages se font à pied ; mais n'a-t-on pas le chant pour scander la marche? Et si, en traversant une bourgade, on entonne un chœur populaire, la population d'accourir et d'accompagner les touristes musiciens bien avant dans la campagne, et de chanter avec eux (chacun suivant la nature de sa voix) les morceaux les plus connus de leur répertoire.

Dans ces manifestations artistiques, à travers lesquelles aime à se faire jour le sentiment national germanique, si vivace et si volontiers exclusif, fleurit et rayonne la *Lied* qui exprime la joie, l'orgueil même, et la douce satisfaction de chaque métier, qui en accompagne et en soulage le labeur, qui en marque les moments et les rend plus égayés, plus légers; la *Lied*, dont les strophes, après avoir dépeint le bonheur de la vie de famille, les vallées, les montagnes, s'élève jusqu'aux accents dramatiques ou guerriers. Ces petites odes familières consolent, stimulent, peuvent apprendre à sentir ce qui est beau et bien, et empruntent aux circonstances une provocation féconde. Que les entraînements de la vie publique n'étouffent pas tant de brillants débuts, d'espérances souriantes, ne glacent pas la séve au moment d'une floraison qui s'annonce si bien malgré les derniers orages.

A côté de la musique populaire, la grande musique classique brille en Allemagne d'un éclat soutenu et incontesté. Les concerts du *Gewandhans* à Leipsig, du *Gurzénith* à Cologne, de l'Association royale de Berlin, de Weimar, de Vienne, etc., ont une réputation universelle. Est-il besoin de rappeler l'interprétation des pages immortelles des maîtres dans ces grandioses festivals d'outre-Rhin dirigés par les Mendelssohn, les Ries, les Spontini, les Schuman, les Lachner, les Hiller, etc. ? Ces fêtes imposantes sont connues ; elles rappellent à la pensée les jeux Olympiques et les cours de trouvères au moyen âge. Quant aux oratorios, à la musique religieuse proprement dite, le culte réformé n'éprouve aucun scrupule à lui ouvrir la porte de ses temples, estimant que ce n'est pas les profaner que de les emplir de la voix sublime du génie, et qu'elle est digne d'avoir sa place dans le sanctuaire, l'Harmonie, cette Fille du ciel, au dire de Platon, et qui en est descendue pour le plus grand bonheur des hommes.

Voilà donc bien des éléments de progrès et de diffusion pour la grande musique, sans parler des aptitudes spéciales des peuples allemands. Et puis, aux bords du Rhin, comme aux rives du Danube et de la Sprée, on croit fermement que l'œuvre d'art ne doit exprimer que ce qui élève l'âme, la réjouit noblement et rien de plus, que le sentiment de l'artiste ne doit porter que là-dessus et que tout le reste est faux. Cet idéal n'est pas une aspiration stérile, mais un amour intense pour la musique, un impérieux et incessant désir d'atteindre le maximum de l'ensemble, de la vérité du caractère et de l'expression. Bien que l'art musical soit entouré de difficultés, plein de choses délicates et fines, il est au fond d'une simplicité naturelle à tout ce qui est grand. Les cœurs épris ne tardent pas à la pénétrer profondément, à s'en assimiler la substance et la moelle.

SAIN-D'AROD.

(*Moniteur Universel.*)

LE CONCOURS ORPHÉONIQUE
ET LES FÊTES MUSICALES DE GRENOBLE.

Nous avons toujours considéré l'institution orphéonique comme un puissant moyen de civilisation et de progrès pour les masses, et notamment pour les habitants des petites localités qui ne sont pas comme ceux de la capitale à la portée des établissements où l'on peut acquérir, sinon une complète éducation, du moins une instruction élémentaire. Autrefois cette foule de travailleurs et d'ouvriers passait de rares moments de loisir au cabaret ; aujourd'hui elle les emploie à l'étude de la musique et à ces concours qui, en l'appelant à tour de rôle dans les diverses localités de la France, façonnent peu à peu ses manières, lui donnent le goût de l'étude, et la placent dans une voie d'où le plus obscur de ses chanteurs peut un jour, si le ciel l'a doté des dispositions nécessaires, s'élancer sur un théâtre plus vaste, et acquérir à son tour la réputation et la fortune.

Nous en avons vu déjà bon nombre de ces enfants de l'Orphéon, devenir des notabilités artistiques dans la composition comme dans l'exécution de la musique. Il est inutile de rappeler les débuts du grand maître Ambroise Thomas, formé en quelque sorte à l'école populaire de Metz, et le ténor Villaret gagnant à l'opéra des appointements de ministre après avoir débuté dans une brasserie.

Nous avons toujours encouragé dans la presse, et soutenu par tous les moyens, de pareilles institutions, et notre coopération, quelque faible qu'elle puisse être, ne leur a jamais fait défaut. Nous avons suivi dans vingt localités différentes ces phalanges nombreuses, et jusqu'à l'étranger, où les a conduites l'infatigable Delaporte, à qui on ne peut refuser un dévouement de tous les instants, un amour vraiment paternel pour l'œuvre orphéonique dont il a été le plus ardent promoteur.

Plus tard, les villes ont repris son rôle ; et chaque localité a tenu à honneur de prendre elle-même l'initiative de la mission civilisatrice dont la musique lui offre les éléments

les plus puissants : c'était là d'ailleurs le vrai moyen d'assurer encore mieux le résultat de pareilles manifestations artistiques, et de les rendre plus fécondes pour l'avenir de l'œuvre elle-même.

Les municipalités ne tombent naturellement jamais dans les idées de spéculation qui, en plus d'une circonstance, ont enlevé à de pareils concours leur véritable caractère, et ont été en partie la cause de ces fâcheux dissidents qui ont créé plusieurs camps hostiles dans les journaux consacrés à la cause orphéonique. Si tous ceux qui s'intéressent aux progrès de l'orphéon depuis seize ou dix-sept ans s'étaient donné franchement la main, et avaient apporté un zèle égal à consolider cette grande œuvre, à l'aider de leurs conseils, à la soutenir par leurs organes intelligents et éclairés, que de magnifiques résultats n'aurait-on pas déjà obtenus, tandis qu'au contraire, bien des choses restent encore à accomplir ! Le progrès a été plus d'une fois enrayé, et les pauvres orphéonistes, tiraillés en tous sens et ne sachant plus de quel côté entendre, n'ont pu marcher librement dans une voie semée pour eux de tant d'obstacles, de craintes et de déceptions.

Il a fallu que l'institution eût une vitalité immense, que le bon vouloir de ces masses populaires fût à toute épreuve, qu'elles eussent en elles à la fois l'ardeur, la volonté, l'amour et la persévérance, pour triompher ainsi des obstacles que leur suscitaient des luttes intestines où, il faut bien le dire, souvent l'intérêt se laissait apercevoir, alors que la seule question de l'art et du progrès aurait dû apparaître.

Nous avons pourtant le ferme espoir que les écrivains nouvellement entrés dans la lice des journaux orphéoniques seront animés de sentiments exclusivement fraternels, et que les autres ne tarderont pas à comprendre que la discussion ardente et passionnée ne vaut pas les paroles de mansuétude et de concorde qu'ils peuvent employer plus utilement pour arriver au but poursuivi par eux.

Quoi qu'il en soit, à en juger par le grand et beau concours de Grenoble auquel nous venons d'assister, il nous est agréable de reconnaître que l'œuvre orphéonique, loin de s'étioler et de s'éteindre, prend, au contraire, chaque jour, des forces plus puissantes : elle est aujourd'hui un chêne immense aux robustes rameaux, couvrant des foules innombrables, fier de les protéger sous son ombre, et capable de braver au besoin les plus orageuses tempêtes.

Reportons avant tout le succès du concours de Grenoble sur l'honorable magistrat qui a présidé la commission d'organisation, sur M. Vendre, le maire populaire par excellence, aimé, respecté de tous, artiste par le cœur comme distingué par l'esprit ; qui, pour assurer davantage encore le succès le plus complet de cette fête, avait voulu dès le premier jour, s'adjoindre les conseils de deux artistes distingués, l'un par ses lumières en matière musicale, l'autre par son expérience en matière d'organisation : nous avons nommé MM. Sain-d'Arod et Monestier. Aussi, jamais solennité artistique ne fut mieux ordonnée, et la foule entière d'étrangers qui ont assisté à cette solennité populaire a été unanime à le proclamer.

Nous n'entreprendrons pas d'en décrire en détail toutes les phases : c'est une tâche qui incombe plutôt aux feuilles spéciales de l'orphéon, et que le *Courrier de l'Isère* a peut-être suffisamment remplie déjà au point de vue local. Nous nous bornons donc à une relation succincte des faits les plus saillants des manifestations artistiques des 16 et 17 août.

Dès la veille il y avait déjà à Grenoble plus de trente mille étrangers, et plus de cinquante mille personnes couvraient tous les endroits où a passé le cortége des membres du jury, occupant douze voitures découvertes, précédées de celle de M. le Maire ayant à ses côtés son premier adjoint et notre illustre compatriote Hector Berlioz, président d'honneur de ces fêtes musicales, auquel l'amour de son pays avait fait braver l'état de fatigue qui depuis plusieurs mois a si sensiblement épuisé ses forces.

Dès l'aube du 16, cent sociétés s'étaient succédé en débouchant dans nos rues, sur nos quais, sur nos places, et à huit heures, au moment où ont commencé les premiers concours (ceux de lecture à vue), il y avait à Grenoble près de deux cents sociétés musicales, formant un chiffre total d'environ six mille exécutants, partiellement répartis dans les différents lieux de concours.

Vers midi, une salve d'artillerie a annoncé le défilé parti de la porte de France, et qui a été magnifique ; il s'est encore renouvelé vers six heures aussi brillant, aussi nombreux, en se dirigeant vers l'esplanade où devait avoir lieu la distribution des prix.

Jamais, nous pouvons le dire, dans aucune fête de ce genre, on n'a pu admirer un site plus vaste, plus féerique : qu'on se figure le champ de Mars de Paris complanté et orné d'un double rideau de verdure, avec des arbres qu'on pourrait croire aussi anciens que la terre leur mère, et, à l'horizon, le magique panorama des Alpes. Il y avait là tout Grenoble et tout ce qu'il contenait d'étrangers, c'est-à-dire près de cent mille individus. Cette affluence, il faut le regretter, a pu se faire jour au détriment de l'organisation du festival, où les sociétés n'ont pu se réunir, et qui s'est borné à l'exécution du chœur d'Ambroise Thomas, chanté par l'orphéon de Grenoble, l'école normale, la société de Saint-Ismier, au nombre de cent cinquante voix, au lieu

de huit cents qu'on était en droit d'espérer. Par suite de ce malencontreux envahissement, il n'était plus possible aux lauréats de venir recevoir de M. le Maire les récompenses qui leur étaient destinées, et la liste des prix a dû être proclamée plus tard à l'Hôtel de Ville.

Un banquet d'environ cent couverts a eu lieu à huit heures dans les vastes salles de la mairie : plusieurs toasts y ont été portés par M. le Maire ainsi que par MM. les membres du jury, à l'orphéon, à la ville et à la municipalité de Grenoble, à la presse, à la presse orphéonique particulièrement, et à la commission d'organisation.

C'est M. Bazin qui a été chargé par H. Berlioz de répondre aux paroles adressées par M. le Maire à MM. les jurés et à leur illustre président d'honneur. M. Sain-d'Arod, dans une allocution écrite, a porté la santé d'Hector Berlioz dont il est l'ami depuis de longues années; il a en outre remercié M. le Maire pour la forme courtoise et cordiale qu'il sait si bien donner à toutes ses paroles, et a terminé en se félicitant de voir l'entreprise à l'organisation de laquelle on avait bien voulu l'associer, mais dont tout l'honneur, a-t-il ajouté, revient à la commission, couronnée d'un succès aussi décisif que celui de ce beau concours. D'autres toasts tour à tour poétiques, pittoresques, fantaisistes, ont couronné ce banquet où n'a cessé de régner une franche cordialité, en même temps qu'une charmante gaieté.

Tout n'était pas fini cependant pour la musique dans cette journée du 16 août : l'art, qui est de toutes les fêtes, avait sa place le lendemain dans l'inauguration solennelle de la statue de Napoléon I[er], et lorsque le canon s'est fait entendre, l'école normale est venue se réunir aux sociétés de Lyon, victorieuses de la veille comme nous l'avons dit déjà, et qui avaient prolongé leur séjour pour prendre part à la cantate de M. Sain-d'Arod, écrite pour chœur et orchestre comme dans toute circonstance solennelle. L'ensemble vocal comprenait ainsi avec les élèves militaires six sociétés ; — il en eût peut-être fallu dix ! — Toutefois l'œuvre de M. Sain-d'Arod a produit un bel effet, d'abord par sa facture qui révèle une main de maître ; et nous ne sommes que l'écho du sentiment de tous les membres du jury présents à la cérémonie, en constatant que le style de l'auteur est constamment noble, plein d'ampleur ; que tout le monde a remarqué les idées élevées de cette page musicale, ses formes larges, sa mélodie soutenue, en estimant que tout l'ensemble est on ne peut mieux réussi pour une exécution en plein air, avec des masses de voix et d'instruments.

L'orchestration toute spéciale pour musique militaire est des plus remarquables, nous a-t-on dit, par les effets variés, puissants, saisissants qui s'y succèdent, et qui sont tracés par une main assurément fort habile. Nous n'exprimons donc qu'un seul regret, c'est que cette partie instrumentale, si bien remplie par les deux belles musiques de Grenoble et de Chambéry, ainsi que par quelques-uns des bons professeurs de l'orchestre du théâtre, ait quelque peu dominé la partie vocale qui nous a semblé réclamer au moins quatre cents voix. Mais aussi, la place d'Armes est bien vaste ; en outre, et quoique la pluie eût cessé, le vent y soufflait encore, et le personnel exécutant, placé entre la statue et la ligne du défilé, n'avait pas d'estrade qui pût former table d'harmonie et porter au loin des effets que nous aurions voulu apprécier jusqu'aux confins de ce vaste périmètre.

Somme toute, nous rendons un juste hommage à l'œuvre musicale de notre compatriote, dont Grenoble a pu, en cette circonstance, connaître le talent distingué.

E. L.

Nous nous empressons de mettre sous les yeux de nos lecteurs l'extrait suivant de la *chronique religieuse de Dijon,* qui leur montrera comment dans cette ville où les sciences et les arts sont si grandement en honneur, on comprend un concours d'organistes, et quel programme sérieux les artistes sont appelés à remplir. Il serait à souhaiter grandement qu'on put se décider à procéder de la même manière à Paris, où la plupart du temps les titulaires sont choisis à l'avance, et où leur épreuve n'est qu'une simple formalité à remplir.

VICTOR NAURA.

Il s'agissait de donner à l'importante paroisse de St.-Michel, dont l'orgue n'était plus depuis longtemps occupé que par *interim,* un organiste titulaire choisi parmi les artistes attirés par l'annonce d'un concours, faite deux mois à l'avance en vertu d'une délibération du conseil de fabrique. L'élu du jury, — un jury modèle on peut le dire — dont le nom a été proclamé immédiatement après la troisième et dernière épreuve, est M. Diétrich de Rouffach (Haut-Rhin) ancien élève de l'école de musique religieuse de Paris, professeur de musique à Narbonne.

Quant à l'esprit qui a dirigé ce noble et imposant jury dans ses délibérations, il se trouve nettement tracé dans les paroles prononcées à l'ouverture du concours par son président M. Stephen Morelot, l'une des plus grandes notabilités de la musique religieuse. Les considérations présentées par ce savant musicien, continuateur des plus belles et des plus nobles traditions sur les caractères de la musique sacrée n'étant pas moins propres à

éclairer les fidèles sur les dispositions avec lesquelles ils doivent l'entendre, que les artistes sur celles qu'ils doivent apporter à ce genre de fonctions, nous nous empressons d'en faire part à nos lecteurs. — Laissons donc parler M. l'abbé Stephen Morelot :

Avant qu'il soit procédé aux épreuves de ce concours, permettez-moi, Messieurs, de déterminer en quelques mots le caractère que l'administration de la paroisse, dont nous avons l'honneur d'être les mandataires, a entendu attribuer à cette lutte musicale.

En admettant l'orgue, comme toute autre espèce de musique d'ailleurs, à se faire entendre dans les divins offices, l'Eglise a eu sans doute en vue de leur donner plus d'éclat, mais un éclat qui ne devait jamais porter atteinte à la sainte gravité qui fait le principal et le plus apparent caractère de ses pompes sacrées. Les réclamations malheureusement trop peu écoutées qu'elle n'a cessé de faire entendre par la voix de ses conciles contre l'introduction dans le temple d'une musique indigne de toute destination sacrée, témoignent assez de l'esprit qui l'a constamment dirigée à cet égard.

Cet esprit, Messieurs, est celui qui doit informer le jugement que nous sommes appelés à rendre. Il est d'autant plus nécessaire que nos candidats se placent à ce point de vue, que la circonstance d'une audition musicale telle que celle qui va avoir lieu, en dehors de tout exercice du culte, pourrait produire en eux quelque illusion sur ce point. Il leur importe donc de bien se pénétrer de cette pensée : que c'est avant tout sur la convenance de leur jeu au regard de l'action sainte qu'il doit accompagner, que seront jugées les épreuves de ce concours, et non sur les séductions qu'ils pourraient se croire appelés à exercer par le charme de leur talent.

C'est pour cela, Messieurs les candidats, que le jury, tout sympathique qu'il soit à des artistes qui se présentent devant lui avec les témoignages les plus honorables, devra porter l'attention la plus scrupuleuse sur l'état de vos études musicales, les qualités de votre exécution et les produits de votre imagination exercée. Sans que j'entre dans plus de détails à ce sujet, vous retrouvez dans ces quelques mots tout le programme de ce concours. Tous les efforts que vous avez faits jusqu'à présent et ceux qui vous restent à faire encore pour vous perfectionner dans ce noble art de la musique, auquel vous vous êtes consacrés, se réduisent aux points que je viens d'indiquer. Seulement, en le mettant au service de l'Eglise, vous devez avoir moins en vue de plaire à vos auditeurs, que de vous rendre dignes d'exercer des fonctions qui ont directement Dieu pour objet. Dans notre temps de diminution de vérités et de confusion de principes, on a trop souvent vu les artistes attachés au service des églises considérer l'assistance qui en remplit l'enceinte comme un public dont ils ne se proposent que de conquérir les suffrages, transformant ainsi en un lieu tout profane le temple où réside la majesté divine, et l'assemblée des fidèles en une réunion mondaine et frivole; déplorable illusion qui est la cause la plus ordinaire de la dépravation du goût en fait de musique religieuse et du discrédit dans lequel cet art est tombé dans l'esprit de ceux dont il ne fait que troubler et alarmer la piété. Ayez sans cesse devant les yeux cette règle émanée de la plus haute autorité qui soit dans l'Eglise en matière de rits sacrés : que le chant, aussi bien que toute espèce de musique employée dans le temple, est institué pour honorer Dieu, et non pour flatter les oreilles du peuple : *Cantus institutus est ad Deum honorandum, non ad populum alliciendum* (1).

En m'exprimant ainsi, Messieurs, je pense donner toute la mesure de ce qui doit constituer cette convenance de la musique d'orgue avec le culte ecclésiastique. Elle embrasse en effet non-seulement ces qualités de gravité et de piété auxquelles je faisais allusion tout à l'heure, mais encore cette correction de formes et d'exécution, sans laquelle toute musique se trouve condamnée par l'arrêt irrévocable de l'oreille, le plus intraitable des juges, suivant la parole de Cicéron (*superbissimum aurium judicium.*) Or, si nous sommes si exigeants en ce qui ne touche qu'à nos plaisirs, nous sera-t-il permis de l'être moins dans ce qui regarde le service de Dieu, et ne craindrions-nous pas d'attirer sur notre tête les malédictions prononcées par la sainte Ecriture contre ceux qui n'offrent au Seigneur que des victimes de rebut?

(1) S. R. C. 18 Oct. 1618, *in Aliph.*

Quels doivent être maintenant les caractères de cette musique, et à quelles conditions pourra-t-elle se rendre digne d'un rôle aussi auguste? C'est ce qu'il m'est impossible de vous dire ici. Aussi bien n'avez-vous pas attendu à ce moment pour vous en instruire. Il est, toutefois, un point que je ne dois pas omettre, et dont je vous demande la permission de vous dire quelques mots.

Une musique n'est point véritablement, je ne dis pas religieuse, mais ecclésiastique, c'est-à-dire faite pour l'Eglise et digne d'elle, qui n'a que ce caractère de sentimentalité vague, analogue à ce que, par un néologisme qui n'est que trop approprié à l'état présent des esprits, on désigne sous le nom de *religiosité*. Le sentiment chrétien veut quelque chose de plus ferme et de plus viril; et si nous voulons nous faire à cet égard une idée exacte, disposés comme nous devons l'être à prendre pour règle l'esprit de l'Eglise dans ce qu'elle exige de nous pour son service, nous n'en sommes point réduit à nous créer là-dessus des théories plus ou moins spécieuses, déduites de ce que nous croyons être cet esprit. L'Eglise a fait plus qu'établir des règles et imposer des prohibitions : elle a institué un genre spécial de musique, qui fait une partie de sa tradition dans l'ordre du culte extérieur. J'ai nommé le plain-chant, forme musicale qui s'est maintenue dans sa substance à travers les âges et au milieu de toutes les vicissitudes de l'art séculier. L'organiste devant, dans la plus grande partie de son service, répondre au chœur qui exécute ce chant, et cela sinon en en reproduisant toujours exactement la teneur, du moins en ne s'écartant jamais du génie même de cette langue musicale, sous peine d'affliger le goût par une disparate choquante et de corrompre la tradition dont ses fonctions le constituent conservateur, l'organiste, dis-je, trouvera dans le plain-chant une règle sûre pour le guider dans le choix de ses pensées musicales, règle qui devient plus précise encore s'il la complète par l'étude des grandes écoles qui florissaient dans la chrétienté aux époques où ce chant dominait l'art tout entier, le mondain comme l'ecclésiastique. L'usage des procédés musicaux à l'aide desquels on cherchait à tirer parti des thèmes de ce chant pour en former des compositions harmoniques, faisait autrefois une partie considérable des études imposées aux organistes comme aux autres musiciens d'église; et la décadence de l'art religieux a commencé du jour où la connaissance de ces savants procédés a diminué parmi ces artistes. Ce n'est point, croyez-le bien, Messieurs, à l'aide de systèmes déduits plus ou moins logiquement d'une vue particulière de la constitution tonale du chant de l'Eglise, que ce chant reprendra dans nos offices et aux yeux du clergé et des fidèles l'importance qu'elle a toujours entendu lui attribuer, mais bien par une étude de la vraie tradition de ce chant et du genre de musique qui en est plus directement issu, tradition constituée par les immortels travaux des grands maîtres qui ont, antérieurement à la naissance de notre art moderne, donné à la musique sacrée sa forme la plus pure et la mieux appropriée à sa sublime destination.

Puisse ce concours, qui a attiré dans nos murs des artistes venus de tous les points de l'horizon, et qui, grâce à la réputation qui les précède, nous promet une éclatante série de combats et une victoire vaillamment disputée, contribuer parmi nous à la renaissance de la vraie musique religieuse; résultat d'autant plus désirable, il faut le reconnaître, que, au sein d'une ville où l'art profane est loin d'être cultivé sans gloire, les saines traditions en cette matière n'ont point encore jeté de profondes racines! Si ce résultat se trouve atteint, comme nous aimons à l'espérer, ce ne sera pas le sujet d'une médiocre louange pour l'intelligente administration qui a décrété cette solennité musicale, ni un médiocre avantage pour la vénérable paroisse qui est appelée à en recueillir les fruits.

Quant aux habiles artistes qui ont bien voulu nous apporter le concours de leurs lumières, et dont j'ai l'honneur d'être en ce moment l'organe, ils se féliciteront toujours d'avoir pu contribuer à une fin aussi désirable, puisqu'elle n'est autre que la plus grande gloire de Dieu et l'édification de son peuple.

GRAND CONCOURS INTERNATIONAL DE MUSIQUE SACRÉE DE BELGIQUE.

Voici le résultat du grand Concours international de Musique sacrée, donné sous le patronage du gouvernement belge, par la maison SCHOTT, de Bruxelles, et par MM. les

membres du Congrès de musique religieuse de Belgique.

Cent partitions ont été envoyées à ce concours ; une messe portant la devise : *Gloria tibi, Domine*, est parvenue après l'expiration du délai fixé par le programme et n'a pu, par conséquent, être admise.

Les pays d'origine des partitions adressées à MM. Schott sont : la Belgique, la France, l'Angleterre, la Hollande, l'Italie, l'Espagne, presque tous les pays d'Allemagne et les Etats-Unis d'Amérique.

M. le Ministre de l'intérieur a désigné les artistes et savants dont les noms suivent pour constituer le jury du concours. Président : M. Fétis, maître de chapelle de Sa Majesté et directeur du Conservatoire royal de Bruxelles; Membres : MM. Franz Lachner, ancien maître de chapelle de S. M. le roi de Bavière, à Munich ; Karl Kammerlander, maître de chapelle, à Augsbourg ; Ch. Vervoitte, président de l'Académie de musique sacrée de Paris ; Lefebvre-Niedermeyer, directeur de l'école de musique religieuse de Paris ; Et. Soubre, directeur du Conservatoire royal de Liége ; P. Benoit, directeur du Conservatoire d'Anvers ; chanoine Devroye, président du Congrès de musique religieuse de Belgique ; H.-Ferdinand Kufferath, compositeur allemand, à Bruxelles ; F. Chiaromonte, compositeur italien, à Bruxelles ; chev. L. de Burbure, membre de l'Académie royale de Belgique. Secrétaire du jury : M. X. Van Elewick, docteur en sciences politiques et maître de chapelle de la collégiale de Louvain.

Le concours était partagé en deux catégories : la première consistait dans la composition d'une messe pour trois voix d'hommes (deux ténors et une basse) avec orgue, dans un style simple et facile, approprié aux besoins des églises de campagne et des maîtrises de deuxième et de troisième ordre dans les villes. Les compositeurs de tous les pays étaient appelés à cette lutte.

La deuxième catégorie consistait dans la composition de quatre motets de salut, également pour trois voix d'hommes avec orgue. Mais cette division était réservée exclusivement aux compositeurs belges.

Pour le concours international, le premier prix a été décerné, après plusieurs tours de scrutin, à l'auteur de la messe portant pour devise ces paroles : *Laudate Dominum in hymnis*. L'ouverture de la lettre cachetée accompagnant la partition a fait connaître le nom de M. Edmond Kretschmer, organiste de la cour et de l'église catholique de Dresde (Saxe).

Le deuxième prix a été remporté, à la majorité des voix, par M. Joseph Lobmann, directeur du chœur de l'église de Ostriz, près de Zittau, en Saxe. Sa partition portait pour devise : *Omnia ad majorem Dei gloriam*.

Le troisième prix a été décerné, également à la majorité des voix, à M. S. Summers, compositeur à Paris. Sa partition avait pour devise : *Simplicitas justorum diriget eos*.

81 compositeurs avaient pris part à ce concours : 38 ont été exclus de la lutte, à cause des nombreuses fautes de latin, des suppressions et des inversions de paroles constatées dans la paraphrase musicale du texte liturgique. Le jury a été unanime à reconnaître que, quant aux 43 autres manuscrits, une douzaine au moins mériteraient les honneurs de l'impression. Le concours, dans son ensemble, peut être considéré comme le plus brillant qui ait encore été donné en Belgique, au point de vue de la musique sacrée.

Pour la catégorie réservée aux compositeurs belges, le jury a accordé un deuxième prix, sur dix-huit concurrents, à M. César Lust, organiste de l'église du Jésu, à Bruxelles, auteur des quatre motets du Saint-Sacrement portant pour devise : *Cantate Domino canticum novum*. Dans cette catégorie, dix partitions ont été exclues de la lutte à cause de suppressions ou d'inversions du texte latin.

La commission liturgique du jury se constituait de MM. De Vroye, abbé Cras et X. Van Elewyck.

Nous ferons connaître ultérieurement l'époque de la distribution des prix et de l'exécution publique et solennelle des œuvres couronnées.

CHRONIQUE.

*** On sait que chaque année le *Te Deum* est chanté solennellement à Rome le 15 août, dans l'église de l'ambassade de France — Saint-Louis-des-Français — à l'occasion de la fête de l'empereur Napoléon III. Le corps diplomatique, les autorités militaires française et romaine ainsi que des députations des corps constitués assistent en grande tenue à cette cérémonie qui se fait avec beaucoup de pompe, et où le chant de la liturgie est interprété en cette circonstance de même qu'à la Chapelle Papale, c'est-à-dire, en contre-point à la Palestrina. Nous aimons à redire encore aujourd'hui que cet arrangement du *Te Deum*, travail modèle, couronné par l'académie de Rome il y a plus de vingt ans, est l'œuvre de M. Sain-d'Arod, et que voici douze années qu'il est ainsi chanté en cette circonstance, et définitivement adopté dans la liturgie romaine comme un des meilleurs contre-points de la grande école de Palestrina.

*** L'église paroissiale de Dreux vient d'être dotée d'un orgue construit par la maison Cavaillé-Coll, de Paris. L'inauguration et la bénédiction de l'instrument ont eu lieu le mercredi 12 août. On a particulièrement remarqué les improvisations de Camille Saint-Saëns, l'éminent organiste de la Madeleine de Paris,

qui ont émerveillé pendant plus de deux heures l'auditoire nombreux et choisi qu'avait attiré cette intéressante cérémonie religieuse et artistique.

*** On lit dans le *Moniteur universel :*

« Dans un article sur l'exposition de 1867, insérée au *Moniteur*, M. Méreaux avait regretté que la France n'ait participé à la plus haute catégorie des récompenses, celle des médailles d'or, pour l'industrie des pianos. Le regret de M. Méreaux, nous sommes heureux de le constater, n'est pas justifié, car une médaille d'or, la seule qui ait été décernée à un fabricant français, a été obtenue par la maison Philippe H. Herz neveu et Cie, pour la perfection de ses instruments ».

*** Le jury nommé par le ministre de l'intérieur de Belgique pour le concours international de musique religieuse, se compose de MM. Fétis, Benoît, Gevaërt, Soubre, de Vroye, de Burbure, Lefêvre-Niedermeyer, Franz Lachner, Hammerlander, Kufferath, et Vervoitte. Il s'est réuni le 17 août à Bruxelles, et 100 partitions venues de tous les points de l'Europe ont dû être soumises à son examen.

A ce propos, il est permis de s'étonner de ne pas voir figurer d'autres noms des hommes les plus compétents : nous en connaissons au moins quinze qui écrivent de la musique religieuse correctement, purement, respectent le texte, la prosodie, le phrasé, l'accentuation ; qu'il nous suffise de citer MM. Gounod, Prosper Pascal, Sain-d'Arod, Benoît, Schmitt, C. A. Franck, Joseph Franck, l'abbé Goumard, Nicou-Choron, Stephen Morelot, Dessane, Lefébure-Wely, Stemann, Pollet, maître de chapelle de Notre-Dame : et il nous est difficile de comprendre que des compositeurs qui envoient des œuvres sérieuses, des motets bien conçus, puissent accepter pour juges tels ou tels rivaux dont le style n'est pas toujours d'une parfaite correction, et qui depuis un certain nombre d'années alignent des notes quelque peu au hasard sur les textes latins, en publiant un *O Salutaris*, un *Tantum ergo*, un *Sanctus* qui pourraient être aussi bien un *Ave Maria*, un *Sub tuum*, ou un *Laudate*.

Nous espérons bien qu'une occasion prochaine nous permettra de voir se former à Paris un jury d'élite, un jury modèle en matière de musique religieuse ; et si les Choron, Danjou, Niedermeyer, Kastner, de Lafaye, ne peuvent plus en faire partie, nous aurons du moins, pour le présider, des artistes tels que Gounod, Listz, Ambroise Thomas.

Et c'est avec cette espérance que nous annonçons dès ce jour qu'un concours de musique sacrée sera ouvert la saison prochaine à Paris, par la maison Repos, si absolument vouée aux intérêts de la musique d'église, et qui continue sous ce rapport les traditions des grands éditeurs du XVIIe siècle. Trois médailles d'or, grand module, seront décernées aux auteurs des œuvres couronnées par le jury ; et nous osons espérer que les président et membres de ce jury seront désignés par l'administration des cultes, pour ce concours auquel les compositeurs spéciaux de toute l'Europe seront appelés à prendre part à Paris.

L'époque en sera fixée ultérieurement, et nous en parlerons plus en détail dans notre numéro d'octobre.

*** Sur la proposition et avec la coopération de notre collaborateur M. Sain-d'Arod, dont les services artistiques sont acquis, comme on le sait, au concours musical de Grenoble, soit comme organisateur, soit comme membre du jury, une médaille d'or a été accordée par M. Autran, l'éminent poète Marseillais qui, en héritant du fauteuil de Ponsard à l'Académie française, a voulu accepter aussi l'héritage des promesses que l'illustre Viennois avait faites à M. Sain-d'Arod dont il était l'ami personnel, en faveur de la première fête musicale populaire qui aurait lieu dans le Dauphiné.

L'Editeur responsable, E. REPOS.

Bar-le-Duc. — Typographie L. Guérin et Ce.

LE PLAIN-CHANT. NEUVIÈME ANNÉE. N° 9. — SEPTEMBRE 1868. LA PAROISSE.

REVUE DE MUSIQUE SACRÉE ANCIENNE ET MODERNE

PARAISSANT LE 15 DE CHAQUE MOIS.

AVIS. — Toutes les lettres, les livres, les paquets, les morceaux de musique concernant la rédaction, les abonnements et les mandats sur la poste doivent être adressés, *directement et franco,* à E. REPOS, libraire-éditeur, directeur-propriétaire de la REVUE, des RÉPERTOIRES de musique sacrée et de l'ILLUSTRATION musicale, rue Bonaparte, 70, à Paris.

ABONNEMENT POUR 1868, A PARTIR DE JANVIER : FRANCE, 12 FRANCS PAR AN. — ÉTRANGER, 16 FRANCS.

AFIN DE SIMPLIFIER LE TRAVAIL DE NOTRE ADMINISTRATION, NOUS PRIONS LES PERSONNES DONT L'ABONNEMENT EXPIRE, DE LE RENOUVELER SANS RETARD. L'ABONNEMENT EST CONTINUÉ SAUF AVIS CONTRAIRE.

Les huit premières années grand in-8°, brochées. Chant, musique et texte : 60 *francs au lieu de* 96, *pour les abonnés à la neuvième année* 1868.

SOMMAIRE.

LA GRANDE MUSIQUE.

MUSIQUE RELIGIEUSE ET MUSIQUE POPULAIRE EN EUROPE, EN 1868.

(Suite et fin.)

Les *Enfants bleus du Nord* n'ont rien perdu et n'ont rien oublié du lyrisme de leur origine. La musique, il est vrai, ne fait plus partie, comme au temps de Balder et d'Odin, des arts guerriers de la Scandinavie ; les jours ne sont plus où Sigurd Ier imposait brusquement silence à un soldat qui chantait faux pendant la cérémonie de son sacre ; mais les fils des anciens Scaldes ont conservé le culte de la mélodie, et c'est ainsi que la Suède est bien la sœur de la France. Les chants de nos bardes Celtiques et Gaëls ressemblent, par plus d'un point, aux Sagas suédois. En Suède comme en France, il s'est toujours trouvé des ménestrels, des chansonniers et des poëtes pour célébrer la patrie, la jeunesse, l'amour, la gloire. C'est la poésie lyrique scandinave qui, après avoir rajeuni et renouvelé la veine à demi tarie du vieux monde, inspira la muse populaire des races germaniques et devint l'âme de l'inspiration moderne. En Norvége, dans ce pays des lacs « les yeux de la terre », dit Ossian, des yeux pleins de lumière et de mélancolie, peu d'hommes qui ne soient musiciens, qui ne jouent d'un instrument quelconque, qui ne sachent chanter ces airs étranges et doux que nous ont révélés l'année dernière les étudiants d'Upsal et de Copenhague. L'extrême Nord, par les dispositions, le tempérament et les habitudes de ses habitants, est appelé à ajouter de riches trésors au patrimoine de l'art musical. Nous en dirons autant de la Russie : mais là, des institutions existent, qui grandissent chaque jour, et traduisent magistralement la pensée, l'inspiration des maîtres ; c'est nommer la société philharmonique de Saint-Pétersbourg, les conservatoires de Moscou et de Varsovie, dont les concerts sont fort suivis.

En Italie, en Espagne, le niveau d'exécution de la musique classique tend à s'élever. Florence donne maintenant des séances musicales dont le programme se compose d'œuvres choisies. En Espagne, quelques sociétés de chant s'organisent ; dans les églises et les couvents, les répertoires s'améliorent, s'épurent. Ce sont là de louables tentatives, et qui porteront inévitablement leurs fruits : mais il faut savoir attendre.

La France, elle, depuis longtemps franchement entrée dans le grand mouvement de la vulgarisation musicale et de la restauration du génie ancien, la France, justement fière de son intelligence victorieuse, de son goût

sûr et indiscuté, de son savoir-faire net et précis, et qui se pique d'un dilettantisme éclairé, a bien prouvé ce dernier point, tout en affirmant les autres, lorsque, l'année dernière, elle a appelé la musique, *pour la première fois*, à figurer à l'Exposition universelle dans la synthèse des conquêtes de l'intelligence et du travail, et qu'elle a offert à son essor des récompenses inespérées. A vrai dire, agir ainsi n'était que juste et logique dans un pays où l'enseignement musical fait partie du programme de l'instruction publique, et où chaque ville, chaque commune, si modeste qu'elle soit, compte au moins une société chorale ou instrumentale. Ce fait est significatif, et digne de l'attention de tous ceux qui ont quelque souci de l'éducation intellectuelle du peuple.

L'institution éminemment moralisatrice du chant choral populaire frappe, en effet, ses manifestations à l'effigie du progrès de l'art et de la charité; elle contribue à l'éclat des fêtes religieuses et officielles; elle verse chaque année une somme importante, produit de ses concerts, dans les caisses de la bienfaisance publique; elle mérite enfin, par son esprit d'ordre et de discipline, la protection du Gouvernement et les encouragements de l'administration municipale. De nombreuses sociétés philharmoniques, bien composées, habilement dirigées, s'associent à l'œuvre entreprise et poursuivie, nous n'avons pas besoin de dire avec quel succès, par Pasdeloup, aux concerts populaires, et initient leurs compatriotes aux beautés de la musique des grands maîtres. La création et la restauration de plusieurs maîtrises des plus importantes contribuent puissamment à raffermir les traditions du grand art religieux, qu'enseignent au surplus des écoles paroissiales, et que défendent des revues spéciales. Tout récemment il a été donné au public parisien d'admirer en deux solemnités musicales, *la Passion* de Bach, et *l'Ode à sainte Cécile* de Hændel, deux œuvres capitales entre toutes. Il serait regrettable que la société des Oratorios ne dût pas avoir de suite. Pour l'exécution de cette musique, un aussi grand vaisseau que le Panthéon n'est pas indispensable après tout. Ce n'était pas dans une basilique, mais dans une église de proportions très-restreintes, que saint Philippe de Néri fonda à Rome cette illustre compagnie des Oratoriens, qui voyait dans la musique l'hommage le plus élevé, le plus immatériel que la créature puisse rendre au Créateur.

En résumé, la situation de la musique religieuse, de la musique classique et populaire n'a jamais été, croyons-nous, plus prospère dans notre pays. La rareté des grandes exécutions d'ensemble nous place toutefois, sur ce terrain, dans une sorte d'infériorité relative vis-à-vis de l'Angleterre et de l'Allemagne. Nous avons bien nos concours orphéoniques, mais qu'est-ce en comparaison de ces fédérations artistiques et nationales? Ce serait le moment de surprendre et de réjouir la France par ces fêtes imposantes, aujourd'hui que les âges deviennent sévères, que le *raisonner* de plus en plus s'accrédite; que tout loisir a fui; qu'il y a, jusque dans le plaisir, un acharnement qui le fait ressembler à des affaires; que la paix elle-même est sans trêve, tant elle est occupée à l'utile; que, jusque dans les journées sereines, les arrière-pensées et les soucis sont en bien des âmes. Si nos sociétés d'art libre voulaient ajouter à leur élan, à leur volonté, à leur désir de bien faire, la solidarité des sociétés allemandes, la persévérance des anglaises, la simplicité et le calme des septentrionales, l'esprit d'initiative enfin, sans lequel rien n'est possible, la France aurait bientôt ses grands jours de fêtes musicales, ses festivals de la Seine, de la Loire, de la Moselle, du Rhône et de la Gironde. La lacune regrettable qui existe dans l'ensemble de nos *arts de la paix* serait ainsi comblée, et après avoir prouvé que dans l'interprétation de la grande musique classique nous n'avions à recevoir des leçons de personne, nous n'aurions plus rien à envier aux nations voisines dans le domaine illimité de l'art religieux et de l'art populaire.

SAIN-D'AROD.

(*Moniteur universel.*)

L'orgue de la métropole de Chambéry est aujourd'hui l'un des plus beaux instruments qui existent dans nos départements : à ce titre il mérite qu'on le fasse connaître. De plus, la restauration dont il a été récemment l'objet est telle, que nous éprouvons un véritable plaisir à la signaler en détail, car elle révélera partout où il convient, le nom de M. A. Zeiger, l'habile artiste industriel qui vient d'accomplir ces remarquables travaux.

RESTAURATION

DU GRAND ORGUE DE LA CATHÉDR. DE CHAMBÉRY,

par M. Auguste ZEIGER, neveu.

Le conseil de fabrique de l'église métropolitaine de Chambéry fit poser, en 1847, dans cette cathédrale, un jeu d'orgue dont la population était justement fière et que les étrangers se plaisaient à admirer.

Cet orgue était un 32-pieds, muni de trois claviers à mains et d'un clavier de pédales. Il comprenait 44 jeux, dont voici la nomenclature :

POSITIF.

Montre de 8 pieds.	*Doublette* de 2 pieds.
Flûte de 8.	*Prestant* de 4.
Bourdon de 8.	*Euphone* de 8.
Trompette de 8.	*Cromhorn* de 8.
Gemshorn de 4.	*Solicional* de 4.
Plein-jeu de 2 à 3 rangs.	*Nazard* (30 notes).

GRAND-ORGUE.

Montre de 8 pieds.	*Montre* de 16 pieds.
Bourdon de 16.	*Gambe* de 8.
Prestant de 4.	*Gemshorn* de 4.
Sifflet.	*Flûte* de 8.
Ophicléide de 16.	*Petite flûte* de 4.
Clairon de 4.	*Doublette* de 2.
Euphone de 8.	*Trompette* de 8.
Grand cornet de 4 rangs.	*Plein-jeu* de 3 à 4 rangs.

RÉCIT EXPRESSIF.

Flûte harmonique de 8 pieds.	*Voix Humaine.*
Bourdon de 8.	*Voix Angélique* de 4 pieds.
Trompette de 8.	*Clarinette* de 8.
Flageolet.	*Petite flûte.*
Cornet.	*Cor anglais* (42 notes).
Clochette.	

PÉDALE.

Ophicléide de 32 pieds.	*Flûte* de 8 pieds.
Ophicléide de 16.	*Gemshorn* de 8.
Flûte de 16.	

Cette nomenclature comprend évidemment toutes les ressources dont disposait, il y a vingt ans, la facture d'orgues. La répartition des jeux est faite avec intelligence et habileté, de manière à constituer un instrument aussi remarquable que puissant.

Mais, si cet instrument était complet à l'époque où il fut établi, il ne l'était plus de nos jours. L'art avait depuis lors perfectionné certaines parties du mécanisme, et créé de nouvelles ressources harmoniques.

D'autre part, comme depuis 1847, l'orgue de la cathédrale de Chambéry n'avait été l'objet d'aucune réparation, ni même d'aucun entretien, il se trouvait dans un état des plus fâcheux.

La poussière et l'humidité avaient formé sur tout l'instrument une croûte épaisse qui rendait inutiles les efforts de l'artiste chargé de lui donner la vie. Sur plus de trois mille tuyaux, les deux tiers pour le moins ne répondaient pas à l'appel.

Les soupapes ne fermaient plus hermétiquement et la soufflerie était trop faible pour alimenter tous les jeux.

Il était en outre utile de repasser et de réorganiser tout le mécanisme, regarnir les vergettes du grand-orgue, du positif, du récit et de la pédale ; replacer beaucoup de plaques en cuivre sur les laies des sommiers dont les trous étaient par trop élargis.

L'état des tuyaux ne demandait pas de moins grandes réparations. Le jeu de Montre, entre autres, en avait plusieurs qui s'étaient affaissés et se trouvaient dans l'impossibilité de parler. Enfin, il était reconnu nécessaire de modifier la composition des jeux d'anches, dans l'intérêt de la sonorité et de la solidité de l'accord, et de mettre tout l'instrument au nouveau diapason.

Le conseil de fabrique de la métropole comprit que l'instrument qu'il avait acquis en 1847 allait être à tout jamais perdu si on ne lui faisait subir une restauration complète, et dans le plus bref délai. Il se hâta d'en mettre en adjudication les travaux, qui furent confiés à M. Auguste Zeiger, facteur à Bourg (Ain).

Neveu et collaborateur du facteur qui avait posé l'instrument, M. Auguste Zeiger en connaissait tous les détails. Il proposa les modifications suivantes, qui furent acceptées :

1° GRAND-ORGUE.

Remplacement du Gemshorn par un Bourdon de 8 pieds.

Remplacement du Sifflet par la petite Flûte du récit.

Remplacement de l'Ophicléide de 16 pieds, anche libre, par une Bombarde de 16 pieds, anche battante en cuivre.

Remplacement de l'Euphone par un Basson de 16 pieds, les basses à reprise, anche battante, à larme.

Remplacement du Clairon par un Clairon harmonique.

Remplacement de la Trompette par une Trompette harmonique de 8 pieds.

2° POSITIF.

Remplacement du Solicional de 4 pieds par un Solicional de 8 pieds.

Complément du Nazard (24 notes).

Remplacement du Gemshorn par une Flûte octaviante en étain.

Remplacement du plein-jeu par un Basson (aux basses) et un Hautbois (dans les dessus).

3° RÉCIT EXPRESSIF.

Remplacement du Flageolet par une Flûte octaviante en étain.

Remplacement de la Voix Angélique de 4 pieds par une Voix Angélique de 8 pieds.

Remplacement de la petite Flûte par une Voix Céleste.

Complément du Cor anglais par un Basson de 8 pieds, anche battante, à larme.

4° PÉDALE.

Remplacement de l'Ophicléide de 32 pieds par une Bombarde de 16 pieds en bois, anche battante, les tiges et pieds en étain.

Remplacement de l'Ophicléide de 16 pieds par une Trompette basse-taille, anche battante.

Addition d'un Clairon de 25 notes.

M. Zeiger proposa aussi d'augmenter la soufflerie de deux nouvelles pompes, d'améliorer le système de la boîte expressive du Récit, et en un mot de repasser tout le mécanisme de l'instrument et d'en remettre à neuf les éléments harmoniques conservés.

Comparé au projet des autres soumissionnaires, le devis de M. Zeiger fut accepté par le conseil de fabrique de la métropole. Et aussitôt que l'adhésion du conseil fut revêtue de l'approbation ministérielle, l'adjudicataire se mit à l'œuvre. Il poussa les travaux avec l'activité dont il donna souvent des preuves, entre autres dans la pose du grand orgue de l'église de Notre-Dame de Bourg.

Bientôt ces travaux furent assez avancés pour permettre d'entendre l'instrument restauré. Voici comment une feuille de Chambéry, le *Courrier des Alpes*, relatait cette première audition :

« Ce magnifique instrument, remis à neuf et enrichi des découvertes de la science, c'est-à-dire complet dans toutes ses parties, semble avoir doublé de puissance. Un frémissement parcourait la foule, quand, à la messe solennelle de minuit et à celle du jour, M. Chiry, l'organiste, attaquait hardiment le plein-jeu ou passait en revue les divers registres, en tirant de chacun d'eux des chants variés. Les jeux à anches, et notamment le Hautbois, le Cor anglais et le Basson, ont été mis particulièrement à contribution. Ingénieusement combinés ensemble, ils offrent des sonorités inouïes et d'un effet charmant. Les Voix humaines, au-dessus desquelles le rossignol file quelques notes veloutées ou lance des trilles capricieux, sont ce qu'il y a de mieux réussi dans l'orgue. Il n'est pas jusqu'au carillon qui n'ait son rôle original dans l'immense concert qu'exécute seul M. Chiry à l'aide de trois claviers, non compris celui de la pédale. Il est juste de dire que peu d'artistes comprennent aussi bien que lui l'art mystérieux, on pourrait dire presque divin, qui donne tant de charme aux solennités de l'Eglise ».

Cette appréciation d'un amateur distingué et tout à fait désintéressé dans la question, ne fut point contredite ultérieurement par la Commission d'examen des travaux. Voici, en effet, en quels termes cette Commission a rédigé son procès-verbal de réception :

« L'architecte diocésain soussigné assisté de MM. Poncet, Ferroud et Boissat, chanoines ; Chiry, Trenca et Ungerer, organistes ; Turrel et Burnier experts musiciens, membres de la Commission nommée par le Chapitre, s'est transporté dans la cathédrale de Chambéry, où, en présence de la Commission et de M. Zeiger, entrepreneur desdits travaux, il a procédé à leur examen et à leur réception comme il suit :

« Il a constaté,

« 1° Que le Bourdon de 8 pieds, la petite Flûte, la Bombarde, le Basson, la Trompette et le Clairon harmoniques, jeux nouveaux introduits dans le Grand-Orgue ;

« 2° Que le Solicional, la Flûte octaviante, le Basson et le Hautbois, jeux nouveaux du Positif ;

« 3° Que la Flûte octaviante, la Voix Angélique, la Voix Céleste et le Basson, jeux nouveaux du Récit, sont exécutés en conformité du devis descriptif et estimatif, et offrent, chacun dans leur timbre, autant de sonorité que de justesse ;

« 4° Que la Bombarde de 16 pieds, la Trompette basse-taille et le Clairon sont installés dans les mêmes condi-

tions que ci-dessus, que la soufflerie a acquis une grande puissance par les deux nouvelles pompes qu'on y a ajoutées, et que son mécanisme se met en jeu avec la plus grande facilité ;

« Que la force de la caisse expressive a été augmentée par l'adjonction des jalousies tournant sur pivots et confectionnées conformément au devis ;

« Que les claviers ont été changés et sont ainsi que la mécanique en très-bon état.

« Tous ces travaux ont été bien exécutés, les détails en sont très-soignés, et il déclare, de l'avis unanime de MM. les membres de la Commission, qu'il doit être fait réception desdits travaux.

« Ainsi dressé le présent procès-verbal, signé par l'architecte diocésain, les membres de la Commission et l'entrepreneur ».

L'inauguration d'un grand orgue neuf, dans une basilique, est toujours l'objet d'une véritable solennité musicale. Les réparations faites à celui de la cathédrale de Chambéry étaient si importantes qu'on pouvait à bon droit le considérer comme renouvelé.

Aussi en a-t-on fait une solennelle inauguration. Les feuilles de l'ancienne capitale de la Savoie ont bien voulu s'occuper de cette fête artistique. Le *Courrier des Alpes* en parle dans les termes suivants :

« M. Joseph Revel, architecte diocésain, était chargé d'examiner et de recevoir officiellement l'œuvre de M. Zeiger. Pour l'aider dans ses fonctions, le Chapitre métropolitain avait nommé une Commission composée de MM. Poncet, Ferroud et Boissat, chanoines; Chiry, Trenca et Ungerer, organistes ; Turrel et Burnier, amateurs de musique.

« La Commission s'est réunie à deux heures de l'après-midi sur la tribune de l'orgue, et, le devis en main, elle a parcouru, article par article, tous les travaux exécutés. Ces détails ont été très-longs et très-minutieux, mais les connaissances approfondies de M. le chanoine Poncet, en ce qui touche le mécanisme si compliqué de l'instrument, ont facilité l'examen de ses diverses pièces. M. Poncet était déjà membre de la Commission qui a reçu l'orgue en 1847, sous la présidence de M. C.-M. Raymond, de regrettable mémoire, et il a pu constater les améliorations introduites depuis cette époque.

« Tout le monde a été d'accord que M. Auguste Zeiger a mis le plus grand soin dans l'accomplissement de sa tâche; que les anciens jeux sont remis à neuf, et que les nouveaux ne laissent rien à désirer pour la justesse des sons et la sonorité. Cet artiste mérite tous nos encouragements, et s'il a éprouvé, dans son entreprise, des difficultés de plus d'un genre, le suffrage des hommes compétents doit l'en dédommager.

« A trois heures et demie, le bourdon de la métropole annonçait l'ouverture de la cérémonie. La foule n'a pas tardé à occuper les trois nefs, et vers quatre heures, Son Eminence le cardinal-archevêque a pris place dans les stalles, suivi de tout le Chapitre en habit de chœur.

« A M. Chiry revenait l'honneur de débuter, et il a attaqué le plein-jeu avec une ampleur magistrale.

« M. Ungerer, le jeune organiste de Saint-Jean-de-Maurienne, s'est mis ensuite au clavier, et après quelques mesures en style fugué, a exécuté sur un des jeux nouveaux une mélodie gracieuse qui a été vivement goûtée.

« M. Trenca fils, organiste de Notre-Dame, a succédé aux deux premiers. Son nom est très-connu en Savoie et il mérite de l'être ; M. Trenca a les qualités sérieuses qui font réussir ; avec du travail il y parviendra.

« Après ses deux collègues, M. Chiry a repris possession de son siége pour déchaîner l'orage sur la foule recueillie. Pendant que le tonnerre grondait et au milieu de ses éclats déchirants, un chœur de Voix Angéliques s'élevait au ciel, comme un doux symbole de la prière humaine qui crie vers Dieu dans le tumulte de la vie. L'art n'a pas d'effet plus grandiose, et je comprends ce poëte sceptique qui écrivait, après un semblable concert, que la musique le faisait croire en Dieu.

« La cérémonie avait duré plus d'une heure; elle s'est terminée par la bénédiction du Saint-Sacrement ».

« Tous les amateurs de musique sacrée, dit à son tour le *Journal de la Savoie*, s'étaient rendus à la métropole, pour assister à l'inauguration de l'orgue que vient de restaurer M. Zeiger neveu.

« De l'avis de tous, le bel instrument confié à M. Zeiger, a été restauré avec un soin parfait, et le succès du facteur est complet, tant sous le rapport de la sonorité que de la qualité des sons qu'il a obtenus. C'est surtout dans la grandiose *Prière de Moïse*, jouée au milieu des éclats énormes du tonnerre, au bruit de la grêle, dans le choc horrible des éléments, que nous avons pu juger l'instrument qui désormais, pour les connaisseurs, reprend la place qu'il avait conquise auprès de l'orgue de Fribourg.

« M. Revel, architecte diocésain, et M. le chanoine Ferroud, qui ont dirigé les travaux de cette restauration, nous permettront de leur faire partager nos compliments avec M. Zeiger, digne continuateur des traditions d'habileté et de probité de sa famille....»

Les félicitations des personnes les plus compétentes et en même temps les plus honorables de Chambéry sont venues prouver à M. Zeiger que son œuvre était justement appréciée.

Grâce à cette intelligente restauration, la ville de Chambéry, plus encore aujourd'hui qu'autrefois, peut montrer avec fierté le bel orgue qui orne sa métropole.

ÉCOLE DE MUSIQUE RELIGIEUSE.

La distribution annuelle des prix a eu lieu à l'école de musique religieuse, fondée par feu L. Niedermeyer, et dirigée par M. Lefèvre, son gendre. La cérémonie a été présidée cette année par M. de la Motte, représentant S. Ex. le ministre de la justice et des cultes, et accompagné de plusieurs fonctionnaires de l'administration, ainsi que de quelques dignitaires du clergé de Paris, et de personnages distingués dans les arts. Un concert dans lequel on a entendu les lauréats des classes de piano, ainsi que l'exécution de quelques chœurs de musique rétrospective, a ouvert la séance; puis M. le Directeur général des cultes a solennellement remis au nom du ministre, un diplôme d'organiste à l'élève Edouard Marlois, boursier de l'Etat, pour le diocèse d'Arras ; déjà l'an dernier il avait reçu un diplôme de maître de chapelle. Un autre diplôme de maître de chapelle a été remis au jeune Eugène Baëtz, du diocèse de Strasbourg. Voici les noms des élèves auxquels des récompenses ont été ensuite distribuées :

Composition musicale : professeur M. Lefèvre, directeur de l'école. — 1[er] prix, accordé par S. Ex. le ministre des cultes, donné cette année *ex æquo* : Paul Rakowski, de Grenoble, et Eugène Baëtz, de Strasbourg. — 2[e] prix, *ex æquo* : Charles Rauwel, et Alexandre Georges. — Mention honorable : Jules Stoltz. — Division élémentaire : prix, Victor Vallet. — Accessit, *ex æquo :* Paul Wachs et Louis Fimbel.

Plain-chant : professeur M. E. Gigout. — 1[er] prix, donné par S. Ex. le ministre des cultes à Eugène Baëtz. — 2[e] prix : Alexandre Georges. — Accessit : Louis Fimbel. — Mention honorable : Gustave Vinot.

Fugue : professeur M. Gigout. — Prix : Eugène Baëtz. — Mention : Alexandre Georges.

Harmonie : professeur M. Gigout. — 1er prix : Louis Lalin. — 2e prix : Georges Miné. — Accessit : Achille Dupont. — Mention : René Galy.

Orgue : professeur M. Loret. — 1re division. — Rappel du 1er prix 1867 : Jules Stoltz. — 1er prix, donné par S. Ex. le ministre : Paul Rakowski. — Rappel du 2e prix de 1867 : Alexandre Georges. — 2e prix, *ex æquo :* Louis Gross, Charles Rauwel et Eugène Baëtz. — 2e division. — 1er prix : Paul Wachs. — 2e prix : Clément Lippacher. — 1er accessit : Gustave Vinot et Victor Vallet. — 2e accessit : Charles Eberling et Michel Gentil.

Accompagnement de la partition : professeur le directeur de l'école. — Prix : Edouard Marlois. — 1er accessit : Eugène Baëtz. — 2e accessit : Jules Stoltz.

Piano : 1re Division, professeur M. Besozzi. — 1er prix, *ex æquo :* Alexandre Georges et Charles Rauwel. — 2e prix, *ex æquo :* Jules Stoltz et Eugène Baëtz. — 1er accessit : Joseph Gregori et Achille Dupont. — 2e accessit : Girard.

2e division : professeur M. A. Laussel. — 1er prix, Victor Vallet. — 2e prix : Georges Dieudonné. — Accessit : Célestin Vernazobre. — Mention : Gustave Vinot-Roussel et Joseph Jaëcker,

3e division : professeur M. Laussel. — Prix *ex æquo :* Leclercq et Laroche.

Solfége : 1re division. 1er prix : Victor Vallet. — 2e prix, Célestin Vernazobre. — Accessit *ex æquo* : Achille Dupont et Michel Gentil. — Mention : Bricourt. — 2e Division. — Prix : Bergès. — 1er accessit : L. Cross et Leclerq. — 2e accessit : Messager. — 3e division — Prix : Boidin.

Instruction religieuse : Aumônier, M. l'abbé Gilbert. — Prix : Achille Dupont.

Le comité des études composé d'un délégué du ministère des cultes, du directeur et des professeurs de l'école, a pour président M. le prince Poniatowski, sénateur, dont le mérite musical est universellement apprécié.

Nous empruntons à une lettre de Meyerbeer les réflexions suivantes qu'on ne saurait trop souvent placer sous les yeux des artistes et des amateurs : . . . .

. . . .

De nos jours, la musique joue un grand rôle en Europe ; elle y est devenue populaire en France où elle le sera bientôt peut-être, autant qu'en Allemagne. C'est en Europe qu'on a découvert l'harmonie, inventé et perfectionné tant d'instruments divers, établi des orchestres, porté l'exécution au suprême degré, créé des chefs-d'œuvre dans les différents genres de composition, etc. Mais après avoir érigé un édifice aussi imposant, et qui fait tant d'honneur à l'esprit et au génie de l'homme civilisé, il faudrait les conserver. Lorsqu'un art est parvenu à un haut degré de perfection, lorsqu'il est devenu populaire, lorsqu'enfin tout le monde s'en occupe, il est sur le point de rétrograder : on s'écarte des vrais principes ; le goût se corrompt, on abuse des ressources de l'art et de ses propres moyens ; le règne du charlatanisme commence, l'art se dégrade et s'avilit. Malheureusement les oreilles s'habituent peu à peu à la mauvaise musique comme à la bonne. La prétention que chacun a de juger en dernier ressort, est non-seulement ridicule, mais encore très-pernicieuse pour la musique. Les compositeurs qui dépendent du public sacrifient l'intérêt de l'art au désir de plaire à la multitude. Aussi la plupart des productions musicales ne sont-elles que des marchandises de mode, qui n'ont qu'une existence éphémère. C'est par cette raison encore, que tous les genres de musique se confondent ; le même esprit, celui de satisfaire tout le monde n'importe par quels moyens, et de *flatter* n'importe quelles oreilles, préside à la plupart des productions musicales. Les beaux modèles que nous ont laissés Mozart, Haydn, Beethoven, ne sont point *imités*, et la musique religieuse ne se distingue de la musique de théâtre que parce qu'elle s'exécute à l'église.

Comme le public exige, d'une part qu'on le divertisse sans cesse par des nouveautés, et que, d'un autre côté, les ressources de la *haute composition* ne sont pas suffisamment *divertissantes* pour la multitude, il est difficile de prévoir ce que les compositeurs à la mode (les seuls protégés et encouragés) inventeront pour se faire applaudir, et quel sera l'état de la musique dans un siècle.

D'après cela, on conçoit facilement que l'apparition d'une production sublime, d'un chef-d'œuvre enfin, doit être extrêmement rare. Pour créer une telle œuvre, il faut non-seulement un génie rare, et une profonde connaissance de l'art, mais encore une âme forte qui sache se mettre au-dessus de la critique, qui brave avec un noble courage l'opinion de la multitude, et qui ne cherche d'autre récompense que celle que donne le sentiment de sa propre supériorité.

Le vent est aux concours de musique (*Composition religieuse*). Est-ce un bien ? Est-ce un mal ? C'est peut-être l'un et l'autre. On ne manquera jamais de dire : *Grand concours, brillant concours* ; et surtout on n'oubliera point le refrain obligé sur la diffusion et les progrès de l'art. — Qu'on me permette à ce propos une petite question. Elle est bien simple ; la voici : Pour constater le progrès, ou pour progresser, ne faut-il pas un point de départ bien marqué ? Approche-t-on de son but, recule-t-on de son but, quand on ne sait où l'on doit tendre ? Certes, il ne suffit point de marcher ni même de courir ventre à terre, pour dire qu'on va bientôt atteindre un terme que l'on ne connaît pas. Ce qu'il faut

donc avant tout pour qu'un concours soit chose sérieuse, c'est la précision du but ; et si l'on parle d'un concours de musique religieuse, il faut un but religieux bien marqué, un caractère religieux bien désigné. On croirait que c'est élémentaire. Et cependant, combien de concours de musique religieuse n'avons-nous pas vus sans conditions précises, sans couleurs franches, et sans nette déclaration. J'ai publié à ce sujet des observations qui ont été diversement accueillies dans le monde musical ; qu'on me permette de renvoyer les lecteurs à la *Revue de Musique sacrée* du mois d'octobre 1865. (Chronique musicale).

Si l'on demandait aux organisateurs des concours de musique religieuse, ce que c'est que la musique religieuse. Croit-on qu'ils ne seraient pas eux-mêmes embarrassés pour répondre directement à la question ; et, croit-on que tous les juges admis à peser les différentes compositions donnassent des définitions toutes équivalentes ? Pour les uns, et ils ont pleinement raison, la musique religieuse ne peut exister que dans la tonalité ancienne ; ce sera le plain-chant, ce sera Palestrina ; pour les autres, la musique religieuse admettra le genre classique dans la tonalité moderne ; pour d'autres encore, la musique qui n'est pas *trop* dramatique, sera musique religieuse. Il y a là-dessus trente-six opinions différentes. Ne faut-il donc pas, quand on annonce un concours de musique religieuse, que l'on donne d'abord la définition et le caractère de cette musique ? Sans cette condition, le concours ne peut être qu'illusoire. Il fera même retarder les progrès de l'art religieux musical, parce qu'il entretiendra une confusion qui lui est funeste. Suffira-t-il de dire comme dans le *Grand concours international de musique sacrée de Belgique*, dont la *Revue* publie le résultat dans son numéro du mois d'août, que le concours a pour objet une messe à 3 voix d'hommes dans un *style simple et facile*? Mais qu'est-ce donc qu'un style simple et facile dans la musique sacrée, quand on ne définit pas la musique sacrée ? Est-ce un faux-bourdon simple et facile sur un thème de plain-chant ? Est-ce tout bonnement un trio simple et facile comme le *Colomba mia* de la flûte enchantée de Mozart ? Est-ce peut-être tout cela ensemble et tout cela à la fois? Pourquoi s'envelopper ainsi volontairement de doutes et de nuages ? Soyons de bon compte, ces conditions manquent de franchise et les concours ainsi organisés manquent de base et n'édifient rien. De quoi ou de qui a-t-on peur, pour ne point oser préciser le genre, et pour ne point donner un caractère essentiel et distinctif à la musique que l'on appelle musique sacrée? Puisque l'on ajoute *sacrée*, il faut bien que l'on reconnaisse une musique *profane*, distincte de la première, ayant un caractère que n'admet point la musique sacrée ? Pourquoi ne point préciser la distinction et mettre concurrents et correcteurs à l'aise ? Cela ne se comprend pas.

Heureusement, le même numéro de la *Revue* nous apporte un bon exemple et une excellente nouvelle ; et nous recommandons à tous les organisateurs de concours l'article publié par M. Stephen Morelot, à propos du concours d'orgue pour la paroisse St-Michel. Voilà qui est plus franc. On sait à qui l'on a à faire Ceux à qui les conditions et le genre ne plaisent pas, peuvent prendre leur chapeau et s'en aller, sans s'exposer à un travail inutile et à de fâcheux mécomptes. Où il y a de la précision, il y a de l'ordre ; et ce n'est que dans l'ordre qu'il y a un progrès possible. Une situation vague, confuse, embarrassée ; c'est un demi-jour qui fatigue les yeux, qui fait voir des abîmes sous chaque pas et qui transforme chaque objet en obstacle ; qui ne permet d'avancer ou de reculer qu'en tâtonnant, qu'en hésitant et en lassant bien vite. Et quand il est possible de faire route en plein soleil, d'aller droit à son but par une voie large et commode ; pourquoi attendre négligemment et paresseusement la tombée de la nuit pour ne plus cheminer qu'à pas comptés, pour se tromper de route et aller s'éclabousser en pataugeant dans des chemins bourbeux et impraticables ?

Oui, nous le disons avec l'accent de la plus profonde conviction : Admettre dans un concours de musique sacrée tous les genres de musique, c'est faire reculer l'*art chrétien*, et plus encore, c'est le rejeter. Et c'est pourquoi nous nous sentons forcés de protester vivement contre ce mélange hybride, qui ne produira jamais rien de sain ni de fertile. Ce ne peut être que l'ivraie qui étouffera la bonne graine. Quoi ! Alors que dans l'iconographie religieuse, on poussera le scrupule et la délicatesse jusqu'à examiner chaque trait, jusqu'à mesurer chaque courbe, jusqu'à peser chaque nuance et chaque couleur, pour conserver un type chrétien ; on pourra, dans la musique que l'on appellera religieuse, confondre toutes les couleurs, donner aux traits toutes les formes, et renier à l'art tout caractère distinctif ? Alors que dans l'architecture chrétienne on rougirait de mêler l'ogive du plein-cintre, de donner aux colonnes un châpiteau corinthien ? on croira faire progresser l'art chrétien musical en permettant d'y confondre tout style et toute forme ? Mais peut-on plus ouvertement le nier tout en en voulant défendre le maintien. Ce ne sont point les hommes que j'attaque, c'est leur système qui est plus méchant qu'eux. Il mène tout droit à une musique religieuse sans règle, sans frein, sans caractère ; c'est-à-dire à la confusion de toute musique profane et sacrée. A propos du dernier concours international dont je parlais tout à l'heure, l'*Echo du Parlement* publie une correspondance qui montre bien à quoi mènent ces notions confuses sur la musique religieuse. En voici quelques extraits : « Vous n'êtes « guère à la hauteur des aspirations du jour ; l'ensemble « de vos productions dénote l'impuissance et la confu- « sion.... C'est que la musique religieuse, comme la « musique dramatique, appelle irrésistiblement une ré- « forme progressive. Tenter de s'opposer à ce perfec- « tionnement, c'est conjurer sa ruine. Elle n'a plus que « faire de vos vieilles rengaînes canoniques. Elle entend « suivre les tendances philosophiques du siècle, dont elle « veut être l'*expression sincère* ».... De bonne foi, répond le *Bien public de Gand*, peut-on comprendre une musique religieuse qui soit l'expression sincère du siècle? peut-on nier plus brutalement l'existence même d'une musique religieuse, laquelle doit être avant tout l'expression de la prière et de l'adoration ? Et si la musique religieuse doit être « l'expression sincère du siècle », quel est donc le rôle et le caractère de la musique théâtrale? C'est confondre à plaisir deux choses entièrement différentes : la prière et la passion, l'esprit et les sens : *Sibi invicem adversantur*.

Malheureusement, des musicologues catholiques n'osent point faire une distinction si simple et si naturelle ; et il leur en coûte d'affirmer, sans crainte et sans défiance, l'existence d'un art chrétien qu'ils devraient exclusivement encourager dans leurs concours religieux ; il leur en coûte de patroner, d'étudier et de faire étudier le plain-chant, qui est, avant tout autre, le chant propre de l'Eglise, adopté par elle et recommandé par tant de souverains pontifes et tant de Conciles ; il leur en coûte de remonter à leur tonalité antique, seule capable, d'après M. Fétis, de produire un effet vraiment religieux ; et ils cherchent vainement depuis trois cents ans, une forme musicale moderne, répondant aux sentiments et aux paroles de l'Eglise. C'est que la constitution elle-même de la musique moderne, essentiellement dramatique dans ses parties constituantes, s'oppose par nature au calme, à la grandeur et à l'onction de la prière : *Sibi invicem adversantur*.

L'Echo du Parlement n'a jamais soupçonné cette distinction, et il faut lui pardonner. Quand on fait si bon marché *des formules canoniques et liturgiques qui ne sont pas à la hauteur des aspirations du jour*, on a droit à l'indulgence sur beaucoup d'autres points. D'ailleurs, il ne fait que pousser à ses dernières conséquences le système bâtard de nos musicographes, qui mettent sur la même ligne tous les genres de musique....... »

La *Revue de Musique sacrée* à son tour nous promet un nouveau concours de musique religieuse. Puisse-t-elle réussir dans cette grande entreprise ! Elle fait appel à des compositeurs *spéciaux* ; elle veut continuer les tradi-

tions des grands éditeurs du XVIIe siècle. C'est déjà un grand pas. Puisse-t-elle ne point se laisser arrêter dans la voie où elle est entrée !

L. M. GOORMACHTIGH,
professeur au Collége de Courtrai, 6 octobre 1868.

CHRONIQUE.

*** C'est M. Bazille, l'un de nos meilleurs organistes de Paris, qui a tenu le grand orgue de Saint-Sulpice au mariage de Mademoiselle Marie Lefébure-Wély.

*** L'église paroissiale de Saint-Denis vient de s'enrichir d'un bel orgue de fond, sorti des ateliers de la société Merklin-Schütze, à laquelle la construction de cet instrument fait le plus grand honneur. Plusieurs artistes éminents avaient été appelés à la séance solennelle de réception pour en faire valoir les qualités; mais tous n'ont pas, paraît-il, pu répondre à cette invitation : on a toutefois entendu avec plaisir M. Ed. Batiste, organiste de Saint-Eustache ; M. Renaud de Vilbac, dont tout le monde connaît le talent gracieux et facile ; puis M. Duval, organiste de la paroisse Saint-Jacques à Reims ; M. l'abbé Ply, maître de chapelle à la cathédrale de Soissons, et M. Delahaye, organiste du chœur, à l'abbaye impériale de Saint-Denis.

*** Un comité s'est formé à Paris pour ériger par souscription un monument au moine d'Arezzo qui inventa la gamme musicale. Le piédestal portera les armoiries des nations et des souverains qui auront accordé leur protectorat à cette œuvre de réparation, ainsi que les noms des principaux coopérateurs. Les souscriptions seront reçues à Paris à partir du 1er Octobre, dans les bureaux des journaux de musique ainsi que chez les principaux éditeurs. Les marchands de musique, chefs d'orchestre, professeurs, directeurs des sociétés musicales des départements, désireux de s'associer à ce projet, peuvent s'adresser à M. P. Costa, 43, rue de Cléry, à Paris, lequel leur enverra des listes de souscription et les instructions nécessaires.

*** Lors de la cérémonie récente de la distribution des prix au collége de Salzbourg (Autriche), patrie de Mozart, on a exécuté des odes d'Horace, mises en musique pour 4 voix, par Paul Hoffmeister, organiste célèbre du XVIe siècle. Elles furent publiées sous ce nom, en 1539, à Nuremberg, dans un recueil très-rare intitulé : *Harmonies poétiques.*

*** En annonçant dernièrement la mort d'un homme qui inventait des cris de rues pour les marchands ambulants, le *Figaro* rappelait à ses lecteurs « que de nombreux ouvrages existent *depuis des siècles* sur les cris du *monde entier* », et pour préciser davantage, il ajoutait : « Kastner possède quatre volumes de notes complètes sur cette partie inconnue des chants populaires ». Nous ne savons combien notre célèbre et regretté confrère *possédait* — car la mort l'a ravi l'année dernière à ses études favorites — de cahiers de notes sur cette partie des chants populaires, mais ce que nous pouvons affirmer sciemment, c'est qu'en 1857, il publiait, sous le titre des *Voix de Paris*, un remarquable ouvrage fort consulté depuis lors, et qui traite de l'importance philosophique de l'étude du cri ; du cri individuel et du cri de labeur ; des cris de Paris depuis le moyen âge jusqu'à nous, des applications musicales des cris populaires, etc.

*** ETRANGER. — *Berlin.* — Le concours pour le prix de composition musicale (fondation Meyerbeer), a été ouvert pour la deuxième fois, d'après les statuts spéciaux. On se rappelle que l'illustre maître a laissé par son testament une somme importante dont les intérêts, destinés à couvrir les frais d'un voyage artistique en Allemagne, en Italie et en France, sont attribués aux lauréats du concours.

*** La maison où naquit Beethoven, à Bonn, et que l'on avait ornée depuis quelques années d'une plaque commémorative, est aujourd'hui à vendre.

*** Une société allemande, dont le but est l'étude de l'archéologie et l'histoire moderne de la musique (*Gesellschaft für Musikforschung)*, vient de se former à Berlin. Elle fera paraître chaque mois un journal où seront consignés les résultats les plus intéressants de ses recherches.

*** L'orgue a encore inspiré un livre remarquable que nous nous plaisons à signaler, par le temps d'inauguration et d'expertises fréquentes que nous traversons.

M. J. Régnier, de Nancy, a consacré près de 600 pages à ce travail intitulé : *L'Orgue, sa connaissance, son administration, et son jeu.*

Déjà un amateur distingué, M. Hamel, juge à Beauvais, a publié un bel ouvrage sur l'orgue. Mais il s'occupe spécialement de la construction et de la partie pour ainsi dire matérielle de l'instrument. M. Régnier le considère dans sa partie philosophique, morale, religieuse et pratique. Rien de plus clair que ses définitions de tout ce mécanisme si compliqué et si grandiose ; rien de plus élevé que ses appréciations des effets de l'orgue et son application au culte. Le défaut d'espace m'empêchera de signaler les mérites de cette œuvre de savoir, de conscience et de foi.

Je m'attacherai seulement à combattre une opinion de M. Régnier ; c'est sa résistance à l'introduction des boîtes d'expression et de quelques perfectionnements modernes auxquels l'orgue doit d'être près d'atteindre aux dernières limites du parfait. M. Régnier déteste autant que moi l'abus des jeux bruyants : comment ne peut-il pas apprécier tout l'avantage des boîtes expressives, pour exécuter les morceaux d'un caractère suave et doux que réclame le moment solennel de l'élévation ou de la communion ? On peut abuser de cette ressource, comme de toutes celles qu'offre l'instrument ; mais employée convenablement, elle ne peut qu'ajouter à l'effet religieux dans les moments les plus solennels.

M. Régnier déplore avec justesse la rareté des bons organistes, et pense qu'on en formerait davantage si l'on instituait une école spéciale, où l'on ferait dominer le sentiment religieux. Je suis loin de nier l'excellente

influence du sentiment religieux, mais je suis aussi loin de croire qu'il puisse contribuer, autant que paraît le penser M. Régnier, à former d'habiles organistes. Je ne veux pas prendre d'autres exemples que ceux puisés parmi les ecclésiastiques. On ne peut nier que le clergé Français ne soit le plus respectable et le plus régulier de toute la catholicité. Ce n'est certes pas la foi ni le sentiment religieux qui manquent, et cependant le goût musical de la majorité des ecclésiastiques est déplorable ; c'est dans leur innocence même qu'ils puisent l'excuse de leur erreur : car la musique théâtrale sera toujours celle qu'ils préféreront dans l'ignorance du type qu'elle reproduit.

Ce qu'il faut avant tout, c'est inspirer le goût du beau au clergé. Il n'y a pas bien longtemps, qu'on signalait des actes de vandalisme inouïs de la part de certains curés concernant l'architecture et la conservation des monuments où se célèbrent les mystères du culte. On a introduit dans les séminaires quelques études d'archéologie, et maintenant nous voyons beaucoup de prêtres s'occuper avec succès de cette science. Qu'il en soit de même pour la musique, et en peu de temps nous verrons les ecclésiastiques ne plus mettre sur la même ligne le chantre ou le bedeau et l'organiste. Ils comprendront toute la grandeur de la mission de ce dernier, ils l'encourageront à suivre une voie qu'ils apprécieront et où ils pourront le guider, et ils ne seront plus les premiers à encourager l'exécution de ces morceaux si peu dignes de l'austérité d'un office liturgique, et auxquels ils ne se complaisent que trop souvent.

Le livre de M. Régnier doit nécessairement attirer l'attention sur les orgues, et ne peut que contribuer à en faire construire là où il en manque. N'atteindrait-il que ce but, qu'il rendrait déjà un très-grand service à nos églises des départements. S.-D'A.

Nous parlerons dans notre prochain numéro d'un remarquable recueil de cantiques par M. L. M. Goormachtig à qui nous sommes redevables de l'excellent article publié dans le présent numéro à propos des concours de musique religieuse.

— Nous appelons l'attention toute particulière de nos lecteurs sur l'heureuse conception du morceau d'orgue intitulé : *Petite élévation*, que nous donnons dans ce même numéro, et qui a pour auteur notre excellent confrère et ami Théodore Nisard, organiste de Notre-Dame de Genève.

— Sous ce titre : *Une première académie de Musique dans l'hospice des aliénés de Rome*, *l'Osservatore Romano* du 24 publie le compte rendu d'une soirée musicale donnée par les aliénés de l'hospice de *Santa Maria della Pietà* le 20 septembre.

Monseigneur Ricci, Directeur général des hôpitaux et hospices de Rome, avait organisé cette académie, à titre d'essai, afin de constater quels résultats on pourrait obtenir au moyen de la musique sur les pauvres aliénés qui ont eux-mêmes pris une part directe à cette fête, *charitas industriosa est*. Espérons que ce premier essai sera couronné du succès que Mgr Ricci s'est proposé d'atteindre. Une jeune aliénée a chanté divers morceaux d'opéra avec une mélodie si profonde et un sentiment si naturel qu'elle a rempli l'auditoire d'enthousiasme.

L'académie a été close par un cantique religieux de poésie sublime composé par le chev. Ange Marie Ricci, père de Monseigneur le Directeur général et dont nous ne traduisons que la première strophe.

« Vierge Mère, image souriante, qui inclinez votre front pour caresser votre fils, pendant que je me rassasie à contempler votre visage, donnez-moi conseil ».

Les derniers moments de Beethoven.

— Les journaux allemands publient une lettre du célèbre librettiste Anselme Huttenbrenner sur les derniers moments de Beethoven auxquels il assista.

Le 26 mars 1827, vers 3 heures de l'après-midi, j'entrai dans la chambre du malade ; les personnes que j'y trouvai en sortirent bientôt, ne gardant presque plus d'espoir ; je restai seul avec Mme Beethoven, belle-sœur de l'illustre maëstro. Jusqu'à cinq heures il resta sans connaissance, en pleine agonie. Survint un éclair accompagné d'un violent coup de tonnerre ; Beethoven ouvrit les yeux, et levant le bras droit et montrant le poing, il regarda pendant plusieurs secondes le ciel d'un air menaçant, comme s'il voulait dire : « Eléments ennemis, je ne vous crains pas ; Dieu est avec moi ».

Puis il laissa retomber sa main, ses yeux se refermèrent à demi. Je lui soutenai la tête de la main droite; de la gauche, je lui tâtai le cœur, il avait cessé de battre.

Ce n'est pas moi, mais bien Mme Beethoven et M. Jenger qui, de la façon la plus délicate, du reste, ont engagé Beethoven à recevoir les sacrements de l'Église.

Il est également faux qu'après avoir été administré, il m'ait dit : *Plaudite, amici ! comœdia acta est*. Je garantis qu'avec son caractère si foncièrement loyal il n'a pu dire à personne pareille chose.

Ce qui est certain, c'est que le jour même de la mort, Mme Beethoven me raconta qu'après avoir reçu l'extrême onction, il dit à l'ecclésiastique : « Monsieur, je vous remercie ; vous m'avez apporté bien de la consolation ».

L'Éditeur responsable, E. REPOS.

Bar-le-Duc. — Typographie L. Guérin et Ce.

LE PLAIN-CHANT. NEUVIÈME ANNÉE. LA PAROISSE.
N° 10. — OCTOBRE 1868.

REVUE DE MUSIQUE SACRÉE ANCIENNE ET MODERNE

PARAISSANT LE 15 DE CHAQUE MOIS.

AVIS. — Toutes les lettres, les livres, les paquets, les morceaux de musique concernant la rédaction, les abonnements et les mandats sur la poste doivent être adressés, *directement et franco*, à E. REPOS, libraire-éditeur, directeur-propriétaire de la REVUE, des RÉPERTOIRES de musique sacrée et de l'ILLUSTRATION musicale, rue Bonaparte, 70, à Paris.

ABONNEMENT POUR 1868, A PARTIR DE JANVIER : FRANCE, 12 FRANCS PAR AN. — ÉTRANGER, 16 FRANCS.

AFIN DE SIMPLIFIER LE TRAVAIL DE NOTRE ADMINISTRATION, NOUS PRIONS LES PERSONNES DONT L'ABONNEMENT EXPIRE, DE LE RENOUVELER SANS RETARD. L'ABONNEMENT EST CONTINUÉ SAUF AVIS CONTRAIRE.

Les huit premières années grand in-8°, brochées. Chant, musique et texte : 60 *francs au lieu de* 96, *pour les abonnés à la neuvième année* 1868.

SOMMAIRE.

LA MUSIQUE A L'ÉGLISE ET LE PLAIN-CHANT.

Nous ne nous souvenons pas d'avoir assisté une seule fois dans une église, à une exécution musicale un peu solennelle sans avoir entendu dire autour de nous : « Oh ! le plain-chant est bien plus beau, bien plus majestueux ! Pourquoi vouloir faire autrement ? Pourquoi vouloir lutter contre le chant de l'église ? Ne vaut-il pas mieux s'en tenir au plain-chant bien interprété ? »

Ce langage est assez embarrassant ; car il renferme en un sens, quelque chose de très-vrai, mais que, le plus communément celui qui le tient ne discerne pas d'une manière parfaitement nette.

Si nous ne nous trompons, il y a là tout d'abord un sentiment confus de cette vérité, que, le plain-chant est la seule forme musicale appropriée au culte, que c'est là son unique destination, et que, par cela même, il est essentiellement distinct de l'art moderne ; — mais, en même temps, comme d'un autre côté on ignore en quoi il en diffère fondamentalement, on va jusqu'à confondre la nature de l'un avec celle de l'autre, et par suite, à établir entre les deux, des comparaisons qui supposent précisément le contraire de ce qu'on vient d'admettre, à savoir que ces deux formes de l'art reposent sur les mêmes données et les mêmes principes, et que les impressions qu'elles produisent dans leurs sphères particulières dépendent des mêmes conditions de vérité, de beauté et d'expression.

Ceci a besoin de quelques explications. Nous en demandons pardon d'avance; mais, malgré notre aversion pour les dissertations oiseuses il nous est impossible de ne pas saisir cette occasion d'examiner en peu de mots les conditions propres à ces deux formes de l'art.

On ne nous accusera certainement pas de méconnaître, dans le plain-chant, ce cachet incommunicable, et, comme disent deux écrivains éminents, Villoteau et l'abbé Baïni, « ce je ne sais quoi d'inimitable », de noble et d'imposant qui fait des monuments du plain-chant des chefs-d'œuvre de la plus belle et de la plus sublime simplicité (1). Mais ce *je ne sais quoi d'inimitable*, auquel l'art purement humain n'atteindra jamais, à quoi tient-il ? Il tient à ce que l'ordre d'idées dont il est l'expression suppose l'oubli absolu de toute préoccupation d'art, l'exclusion complète des éléments auxquels l'art séculier demande ses

(1) Villoteau : *De l'analogie de la musique avec le langage.* — Paris, 1807. T. Ier, p. 263 et 264 ; avec Baïni : — *Memorie Storico-Critiche della vita e delle opere de G. da Palestrida.* — Roma, 1828. T. II, p. 81.

plus puissants moyens d'effets. L'art mondain a besoin du concours de tous les instruments qu'il unit aux voix; l'art chrétien ne garde que les voix, et à l'exception d'un seul instrument, à part l'orgue, auquel il ne confie d'ailleurs qu'un rôle secondaire, l'orgue incorporé en quelque sorte à l'édifice, il bannit tous les autres. L'art mondain cherche la variété dans la diversité des modulations, dans les artifices de l'harmonie, dans les mélanges et contrastes des sonorités; l'art chrétien se fait une des conditions principales de la monotonie dans l'unité des voix, dans l'unité de la mélodie comme aussi dans l'unité d'un seul ton ou plutôt d'un seul mode ; car on ne saurait trop le rappeler, il n'y a pas de « ton » dans le plain-chant ; il n'y a que des modes. Dans l'art mondain, l'idée de l'être successif, mobile, agité, l'idée du temps et de l'espace sont rendues sensibles au moyen des transitions de la mesure et de ses combinaisons, des timbres et de leurs oppositions; dans l'art chrétien, l'idée du calme, de permanence, d'immutabilité, d'infini, n'est pas moins présente, puisque le chant y parcourt des degrés portant en soi comme une valeur absolue et une durée abstraite. En sorte que ces deux grands caractères, que l'art chrétien et l'art mondain comportent et qui les différencient radicalement, sont inhérents à la constitution, c'est-à-dire aux éléments intimes de chaque système. Et cela est si vrai, que pour notre compte, nous défierions le compositeur sincèrement croyant de réaliser, dans sa plénitude et sans mélange d'expression profane, l'expression chrétienne au sein de la tonalité moderne ; comme aussi, s'il était permis de supposer incrédule ou sceptique, un des auteurs des pièces de plain-chant antérieures au douzième siècle, les cantilènes créées par lui n'en seraient pas moins dignes du sanctuaire, tant les lois de la tonalité sont impérieuses.

Ce n'est pas que l'art purement humain soit privé de la faculté de s'élever au-dessus de la nature terrestre ; ce n'est pas qu'il lui soit refusé de regarder le ciel. S'il regarde le ciel, il l'entr'ouve même : Beethoven en est un sublime exemple dans quelques passages de sa grande messe en *ré*, et en dehors de tout dogme défini et de toute forme liturgique arrêtée, on peut dire que Beethoven est sinon chrétien, du moins religieux. On peut dire de lui, dans le même sens que de Platon, qu'il est divin. Le ciel est donc le point de vue de l'art humain à sa plus haute puissance. Mais voici la différence, c'est que cet art humain a son principe de départ dans notre sphère matérielle, tandis que l'art chrétien semble venir des régions d'en haut. S'il s'abaisse vers la terre, il n'y descend que juste pour s'emparer de l'homme dans le temple divin, et le transporter par la pensée aux pieds de Celui qui est à la fois son principe et sa fin. Il est bien entendu que nous ne parlons ici que de cet admirable et suave plain-chant tel qu'on l'exécutait au temps de Palestrina, et non point comme on l'interprète la plupart du temps dans les campagnes et même dans quelques-unes de nos villes.

Ainsi dégagé de tout extérieur artificiel, presque de toute forme sensible, le plain-chant s'harmonise non-seulement avec tout l'ensemble du culte, avec l'imposante gravité des cérémonies, il s'harmonise encore avec la structure de l'édifice. Cette rectitude des lignes, qui partent de la base pour s'élancer au sommet dans une admirable unité, va bien avec la rectitude de cette mélodie grande et simple qui monte à la voûte. Remplacez-la par la musique, c'est-à-dire par l'enchevêtrement des parties harmoniques, la concertation des instruments entre eux, la diversité des timbres de l'orchestre, les mille échos de la basilique vous répondent alors par une confusion telle, que le musicien lui-même a peine à reconnaître son œuvre. Ces combinaisons délicates, ces sonorités variées, ces raffinements, ces agencements savants qui auront tant de relief dans une salle de concert ou dans une chapelle, que l'œil examinera avec un curieux intérêt dans une partition, sont entièrement perdus dans la grande nef d'une église. Tout cet art merveilleux se dissipe et s'annihile lui-même devant un verset du plain-chant qui, par son unité même, brave la répercussion des échos sonores. C'est là cette « harmonie si posée et religieuse de nos voix » dont parle Montaigne, et qui « se marie si bien à la vasteté sombre de nos églises, à la diversité d'ornements et ordre des cérémonies et au son dévotieux de nos orgues ».

Lors donc qu'à propos d'une exécution musicale, dans une vaste église surtout, on s'écrie : « Le plain-chant est plus beau ! laissez donc faire le plain-chant ! » il est à craindre qu'on ne tienne compte ni des différentes conditions des beautés de l'art chrétien et de l'art humain, ni de la désavantageuse position dans laquelle sont exposées, même matériellement, les productions de ce dernier ; et, de plus, il est à craindre encore que ce soit moins par la conviction de la supériorité réelle du plain-chant que l'on parle ainsi, que par la difficulté où l'on est de pouvoir comprendre de prime abord une œuvre d'art essentiellement compliquée.

Tout en défendant ici les prérogatives éternelles du chant ecclésiastique, que l'on ne saurait détruire sans détruire la liturgie, et par conséquent sans porter atteinte au culte, il est permis de demander pourtant ce que serait devenu ce genre de musique, appelé musique d'église, ou sacrée, si, depuis Palestrina jusqu'à Cherubini, il avait été interdit aux musiciens de toutes les écoles de prendre les textes consacrés pour sujet de leurs inspirations. Nous savons que ce genre, dû à nos grands maîtres, est bien plus voisin de

la musique mondaine que du plain-chant, et qu'à la faveur de ce mot « musique religieuse » on a introduit bien souvent dans le temple l'art dramatique et l'art profane. Mais, pour supprimer l'abus, doit-on supprimer la chose ? doit-on se montrer plus rigoureux que l'Eglise, elle qui tolère et a toujours toléré, dans certaines circonstances, le concours de l'art extérieur ? Ce sont là de graves questions. Qu'en raison de ce qui se passe aujourd'hui NN. SS. les évêques jugent à propos d'interdire absolument le seuil du sanctuaire à l'art séculier, plus ou moins déguisé sous le nom de musique religieuse, et ordonnent aux maîtres de chapelle d'apporter à l'étude, au maintien et à l'exécution du chant grégorien toute la sollicitude que ces maîtres de chapelle témoignent en maintes paroisses pour ce même art séculier, nous applaudirons de grand cœur à cette mesure énergique, seule capable, à notre sens, de sauver le plain-chant, de plus en plus dénaturé et étouffé par l'art mondain. Qu'il soit entendu pourtant que nous l'accueillons en tant que mesure d'urgence et transitoire, n'engageant nullement la conscience, n'impliquant nullement l'anéantissement d'un genre auquel l'art doit, après tout, tant de chefs-d'œuvre.

Mais, en attendant, nous sommes assez justes pour observer que l'Eglise admet, dans certaines circonstances, des cérémonies empreintes d'une certaine pompe nationale ou militaire, où l'élément spirituel et l'élément temporel semblent s'associer dans de communes invocations ou de communes actions de grâces ; en même temps que, d'un autre côté, nous constatons que la musique dite d'église ne saurait sans péril sortir des chapelles et des concerts spirituels pour affronter dans de grands vaisseaux, avec la complexité de ses moyens et la mutiplicité de ses effets, la comparaison d'un chant simple et uni, et par cela même merveilleusement approprié aux conditions sonores de l'édifice.

Il ne faut donc point blâmer, comme l'ont fait quelques critiques, l'introduction, dans certaines circonstances, de la musique dite *sacrée* dans les églises : nous devons, au contraire, remercier les prélats, les curés et tous les ecclésiastiques qui fournissent à des compositeurs sérieux et respectueux envers les convenances liturgiques et chrétiennes, l'occasion de nous donner des chefs-d'œuvre. Et à moins que les évêques ne jugent à propos, pour sauver le plain-chant envahi de plus en plus par la musique mondaine, de prendre une mesure rigoureuse, mesure essentiellement transitoire, et à laquelle nous nous associerions dans un simple but de consolation, nous ne ferons pas de rigorisme exagéré ; nous ne nous plaindrons jamais lorsque certaines solennités nous offriront l'occasion d'aller entendre un motet de Bach, de Carissimi et de Marcello, une messe de Mozart, de Beethoven, de Cherubini, de Lesueur, de Niedermeyer, etc. Ce n'est pas d'eux ni de leur musique que vient le scandale. Mais il y a fort au-dessous d'eux, dans les régions inférieures de l'art, des maîtres de chapelle, des organistes, et nous sommes bien décidés à le dire en frémissant, des ecclésiastiques qui ont empoisonné les livres à l'usage des catéchismes, des communions, des écoles chrétiennes, de fredons inconvenants auxquels les vaudevilles et les bals de barrière porteraient envie. Ce sont eux qui ont trouvé, dans plusieurs églises de Paris, le moyen de métamorphoser les exercices du mois de Marie, sous le rapport musical bien entendu, en véritables concerts profanes. Tout ce qu'il y a à dire, c'est « qu'ils ne savent ce qu'ils font » ; et, s'ils le savaient, ils en seraient les premiers effrayés.

Donc, attaquer ce mal-là, c'est attaquer l'abus, ce n'est pas attaquer la chose. Que la vraie musique religieuse, la musique instrumentale grave ait son entrée dans l'église, qu'elle se souvienne seulement que sa véritable place, sa place avantageuse, ce sont les chapelles, les concerts spirituels.

Mais surtout, pas de comparaison avec le caractère du plain-chant, si admirable par sa grandeur et sa simplicité.

Tel morceau sublime remonte au quatrième siècle. Eh bien ! a-t-il perdu quelque chose de son élan, de sa beauté, de sa majesté splendide ? Voyez, par exemple, le *Te Deum*, l'Antienne de Pâques *Hæc Dies*, ou le *Dies iræ* de la messe des morts ? Ayons le courage de nous demander ce que sera l'art moderne qui nous charme, qui nous émeut, qui nous éblouit, non pas dans quatorze cents ans, mais dans trois ou quatre siècles !... Nous lisions un jour dans une lettre de Mme de Sévigné, à propos de l'opéra de *Cadmus* de Lully, si nous ne nous trompons : « On répète souvent la symphonie de l'opéra nouveau ; c'est une chose qui surpasse tout ce qu'on a jamais ouï ». On entendait alors par *symphonie*, comme cela se dit encore aujourd'hui en Italie, tout ce qui, dans un opéra, est écrit pour l'orchestre ou plutôt pour les instruments indépendamment du chant : ainsi, les introductions instrumentales, les intermèdes, les accompagnements des chœurs, les ballets, etc. Et cette chose, *qui surpassait tout ce qu'on avait ouï*, se composait de deux parties de violon doublées, le plus souvent d'une basse qui faisait la *basse continue*, et de deux ou trois hautbois, flûtes ou trompettes. Comparez cela, s'il vous plaît, à la symphonie en *ut mineur*, à l'ouverture de *Guillaume Tell*, à la marche du couronnement du *Prophète !*

Il est vrai qu'au temps de Mme de Sévigné, la musique dramatique était à peine née en France. Il est vrai aussi que la musique moderne, celle qui est issue de l'harmonie disso-

nante trouvée par Monteverde et Gumpelzhaimer, ne remonte qu'à la fin du seizième siècle : d'où il faut conclure que notre art musical est encore bien jeune. Et il y a tant de gens qui crient à la décadence !...

Regardez les autres arts sous Louis XIV, même la littérature. La peinture d'Eustache Lesueur, de Lebrun et de Mignard est bien notre peinture. L'architecture du grand siècle est celle de notre siècle, qui a toutes les architectures et n'a pas la sienne.

Quant à notre musique, de deux choses l'une : ou elle est en progrès, ou bien elle est en décadence, à moins qu'elle ne soit stationnaire, ce qui n'est pas. Dans les deux cas, que sera-t-elle dans deux ou trois cents ans ? Qu'en pense-t-on ?

Mais surtout, pas de comparaison avec le plain-chant !

Nous ne savons si l'on réformera quelque jour le plain-chant, ainsi que quelques-uns l'ont cru nécessaire. Le plain-chant, disons-nous à ceux-ci, n'a pas plus besoin d'être réformé que les ornements sacerdotaux n'ont à changer de coupe pour être taillés à la mode. La seule réforme à faire dans le plain-chant, c'est de l'interpréter avec majesté, avec noblesse, avec onction, sans jamais forcer l'organe, en modulant la voix aussi harmonieusement que possible, en étudiant le phrasé, en calculant les respirations, en les réglant d'après les conseils des gens de goût, des professeurs expérimentés.

Et pour résumer maintenant toutes nos précédentes réflexions, nous dirons à ceux qui croient qu'il y a deux genres essentiels de musique, que c'est là, selon nous, la cause des confusions que l'on fait journellement à ce propos. L'art est un, ou il n'est rien ; ce qui est divers, ce sont les applications de l'art.

La peinture est une comme la poésie, et la musique est une comme la peinture, c'est-à-dire qu'elle a ses lois propres, diversement applicables aux sujets où s'exerce le génie de l'artiste et du poëte.

Et puis, il y a quelque chose de plus précis que le goût pour déterminer cette variété des applications, c'est le bon sens. Le goût est arbitraire, le bon sens ne l'est pas ; le goût est mobile, le bon sens est invariable : l'un est passager, l'autre est permanent. Aussi, en ces questions, c'est le bon sens qui est notre loi suprême : le bon goût ne suffirait point à nous éclairer. Or le bon sens dit l'application réelle et possible de l'art dans les choses qui tiennent à la religion et à l'Eglise. Or il tombe sous le sens que la musique religieuse n'est et ne peut être autre chose que la prière chantée. Et par cette définition précise qui n'est pas de nous, mais bien de tout homme qui sent et qui réfléchit, on a la distinction essentielle de la musique appliquée à tout objet différent.

Mais, si la musique d'église n'a pas tout d'abord un caractère, une forme plane, quel que soit le texte joyeux ou triste auquel elle s'applique, elle est encore infailliblement de la musique, puisque l'art est un ; elle cesse seulement d'être de la musique sacrée, tout comme la peinture qui couvrirait le temple d'images profanes, fussent-elles des chefs-d'œuvre, ne serait plus de la peinture d'église.

Remarquons bien d'ailleurs que cette définition de la *prière chantée* n'ôte rien à l'art de sa puissance et n'ôte rien non plus à l'artiste de son génie. Au contraire, l'application qui est faite de l'art à un objet déterminé est précisément le mérite de son œuvre. C'est, pour ne citer qu'un seul exemple, et quel exemple ! c'est la raison de l'émotion mystérieuse que porte au fond de toutes les âmes l'*Ave verum* de Mozart, divine inspiration où l'art n'est sublime que parce qu'il est une expression fidèle, encore plus que savante, de la prière.

En un mot, la prière chantée est la condition fondamentale de la musique de l'Eglise ; et volontiers nous ferions de ces deux mots la base d'une théorie générale d'où sortiraient, croyons-nous, des règles sûres pour l'appréciation des œuvres musicales destinées à l'Eglise.

Un comité se formera quelque jour, il faut bien l'espérer, ainsi que l'avait heureusement conçu l'esprit judicieux et si finement observateur de M. Choron, pour l'inspection et la réformation des compositions modernes de la musique religieuse, afin que le répertoire des maîtrises de nos cathédrales de France ne soit pas toujours arbitrairement composé d'œuvres, la plupart du temps aussi inconvenantes que barbares, où la poésie du texte de la langue ecclésiastique se trouve à chaque phrase, à chaque mot, honteusement outragée aux yeux et aux oreilles du clergé lui-même qui semble ne pas y prendre garde. Il suffit pour cela d'une simple commission de douze membres. Que NN. SS. les évêques, et après eux, MM. les curés des paroisses adressent les répertoires de leurs chapelles à cet aréopage suprême pour être contrôlés et sanctionnés, et d'excellents résultats seront bientôt obtenus.

SAIN-D'ARod.

L'ABBÉ BOURDELOT.

Le monde musical ne connaît guère l'abbé Bourdelot que par le titre d'un de ses ouvrages : *L'histoire de la musique et de ses effets*. Quant au livre, personne ne le lit plus, bien qu'il ait son côté curieux, et voilà pourquoi sans doute, dans ses derniers travaux littéraires, notre grand maître français, F. Halévy, qui n'a pas été moins élevé comme écrivain, a jugé piquant de le tirer de la poussière. Une de nos principales revues qui depuis quelque temps a cessé

de paraître, contenait, sous forme de lettre jadis écrite par ledit abbé, pendant son voyage en Suède, et retrouvée il y a peu d'années dans les décombres d'une maison de la rue des Bourdonnais, une très-spirituelle exhumation des principaux traits de sa biographie, et des plus naïfs chapitres de son ouvrage.

Ne pouvant donner à nos lecteurs la lettre entière, nous en transcrirons ici quelques fragments. Et d'abord nous devons leur apprendre avec Halévy, que l'abbé Bourdelot qui est censé l'avoir écrite, n'était pas abbé et ne se nommait pas Bourdelot. Il était médecin, et était né Pierre Michon.

(*La Rédaction*)

« Il vint au monde à Sens, en 1610. Louis-Joseph Michon, son père, était chirurgien ; il est vrai de dire que sa mère, Julie Madeleine, était une Bourdelot. Le jeune Pierre vint de bonne heure à Paris ; il y fit ses humanités, et étudia ensuite la médecine et la philosophie sous la direction de ses deux oncles maternels Jean Bourdelot, savant helléniste, et Edme Bourdelot, médecin du roi Louis XIII. L'élément Bourdelot, comme on le voit, l'emportait de beaucoup dans la famille sur l'élément Michon. Aussi les deux oncles, flattés des succès du jeune homme, éblouis de l'éclat que venait de répandre une thèse brillamment soutenue contre de robustes adversaires, thèse dont on parla longtemps dans les écoles et qui fit grand bruit dans la Généralité de Sens, lui firent adopter et porter ce grand nom de Bourdelot, déjà si riche par lui-même, et illustré depuis longtemps par leurs propres travaux, voulant ainsi confondre et réunir sur une seule tête leur double couronne de philologue et de médecin. Tout cela ne put se faire sans causer quelque déplaisir au père Michon qui ne voyait pas sans amertume le nom qu'il tenait de ses aïeux délaissé par celui-là même qui devait en fonder la gloire ; et déshérité à tout jamais de cette gloire qu'il voyait rayonner dans l'avenir. Mais le bonhomme, malgré qu'il en eût, dut se résigner ; il abdiqua par tendresse son orgueil paternel, et consentit à voir la branche Michon absorbée. Ainsi, l'humble ruisseau se perd et disparaît dans le fleuve orgueilleux.

« Voilà donc le jeune Michon métamorphosé. Tout brillant de son nom nouveau, il suivit en 1635, à l'âge de 25 ans, le comte de Noailles qui s'en allait en ambassade à Rome. C'est pendant ce voyage en Italie qu'il s'éprit pour la musique, d'un amour sincère, auquel il resta toujours fidèle.

Non-seulement notre art devint pour lui un utile et noble délassement, une élégante distraction, il en fit encore l'objet des études sérieuses et persévérantes ; mais ce fut plutôt en savant qu'en artiste qu'il l'étudia, qu'il voulut en approfondir les mystères. L'histoire de l'art surtout le préoccupa constamment ; il voulait en surprendre l'origine, suivre sa marche d'âge en âge, sa transmission d'un peuple à l'autre ; mais les guides lui manquant, il prit la résolution d'écrire cette histoire qu'il ne trouvait nulle part, et, comme un voyageur qui parcourt un pays inconnu, d'en dresser lui-même la carte. C'est alors qu'il conçut l'idée première du livre dont il parle dans sa lettre que nous avons retrouvée, et il s'occupe activement d'en rassembler les matériaux.

« Bourdelot ne resta pas longtemps en Italie. Son oncle Edme, qui se sentait mourir, le rappela à Paris. Ce bon parent le donna au prince de Condé, qui voulait un jeune médecin pour l'accompagner au siége de Fontarabie, en 1638. Mais la campagne ne fut pas heureuse, il fallut lever le siége ; et si l'ambassade de Rome avait donné au jeune homme le goût de la musique, il ne paraît pas que cette expédition lui ait donné le goût de la vie militaire. Il aimait ses aises, le loisir, l'étude ; il devenait difficile et délicat en fait de bonne chère ; le canon le troublait, la vue du sang l'incommodait, la vie des camps ne pouvait lui convenir. Il revint tranquillement à Paris chercher le bonnet de docteur, qu'il n'avait pas encore reçu, et qui fut plus facile à prendre que Fontarabie.

« Puis son oncle Jean, l'helléniste, vint aussi à mourir, et il resta seul pour soutenir le poids du nom dont il était chargé. L'oncle Jean l'instituait son héritier ; mais la succession fondit entre les mains des gens d'affaires, et il ne lui resta guère que la bibliothèque, qui était belle et bien garnie. En 1642, nommé médecin du roi, il devint tout à fait un personnage, et sa réputation s'étendit au loin. Il fut appelé en 1651, auprès de la reine Christine de Suède, dangereusement malade, et il la guérit, ou du moins elle guérit. C'est pendant son séjour à Stockholm qu'il adressa à son ami M. Le Gallois, la lettre que nous publions ».

Dans cette lettre l'abbé Bourdelot, ou Pierre Michon, commence par rendre compte à son ami de sa réception à la cour de Suède, et des cadeaux dont il fut honoré, cadeaux consistant en huit bassins remplis de confitures de toutes sortes, plus un neuvième bassin, où se trouvait une grosse et pesante chaîne d'or. Il y parle de la jalousie qu'en ressentirent les pédants qui affluaient à la cour, « entre autres, dit-il, M. Marc Meibom (ou Marcus Meibomius, comme il se faisait appeler en latin), pédant, fils et petit-fils de pédant, pédant de sang, de race et d'encolure, lequel, parmi bon nombre de prétentions ridicules, a celle de se croire plus savant et plus habile en musique que moi, ce qui n'est pas, certes, je vous le jure ». Il y raconte la manière ingénieuse et plaisante dont il imagina de se venger du

pédant jaloux, et comment il l'invita, au nom de la reine Christine, à chanter lui-même, en s'accompagnant sur le luth, en guise de lyre, l'ode pythique de Pindare, qui lui inspirait tant d'enthousiasme. Le pédant se vengea de la raillerie par un geste qui n'avait rien de délicat, ni de littéraire. Mais le comte Magnus de Lagardie consola Bourdelot en lui persuadant qu'il *n'avait senti que le vent du soufflet.*

« Maintenant, ajoute-t-il, je vous dirai que j'ai toujours et plus que jamais, le projet, que je vous ai annoncé plusieurs fois, de faire un livre intitulé : *Histoire de la musique et de ses effets depuis son origine jusqu'à nos jours.* Cela peut, j'en conviens, paraître bizarre au premier aspect. Sied-il à un médecin, me direz-vous, à un docteur de la Faculté de Paris, de se livrer à une étude pleine de frivolité ? C'est là que je vous attendais. Ignorez-vous que les plus beaux génies de l'antiquité, que les docteurs de la foi chrétienne, que des rois, que des papes ont touché à ce bel art ? C'est l'éternel honneur de la musique de pouvoir citer dans ses annales tant de grands noms de législateurs, de philosophes, d'historiens, poëtes, guerriers fameux, souverains illustres. Où la couronne et la tiare ont passé, je puis bien fourrer mon bonnet carré, et la dignité de ces grands hommes vaut bien celle de Pierre Michon-Bourdelot. Allez, croyez-moi, ce ne sont pas mes juleps, mes sirops, mes saignées, mes ordonnances de toutes sortes qui feront vivre mon pauvre nom; mais je me présenterai hardiment, mon livre à la main devant le tribunal de la postérité, quand j'y serai convoqué.

« Si j'écrivais tout bonnement sur la médecine, comme vous me l'avez conseillé, serais-je plus habile qu'Hyppocrate et Galien ? Je ferais nombre, voilà tout, avec un tas de barbouilleurs de papier. Ah ! si j'avais le malheur d'être musicien de mon métier, je me garderais bien d'écrire sur la musique ! Où serait le piquant ? Mais un médecin écrivant l'histoire de la musique, à la bonne heure ! Cela fera jaser les sots, les envieux, les bavards, les ignorants, les imbéciles ; tout le monde parlera de mon livre.

« Que si vous me dites : Que mettrez-vous dans ce livre ? Je vous répondrai que la matière ne manquera pas. Depuis la création du monde jusqu'à nos jours, le monde est plein de musique. J'en vois partout, et de si belle que je n'en peux plus ouïr ; et ne savez-vous pas que les astres, en roulant dans l'espace, font entendre des accords sublimes ? Je vous dirai un jour en quel mode et en quel ton tourne la terre ; mais je ne toucherai pas à ces hautes questions. Mon champ sera encore assez vaste et je le parsemerai çà et là de petites anecdotes, pour que les dames ne craignent pas de feuilleter mes pages de leurs mains blanches et parfumées. Sans le suffrage des femmes, pas de réussite possible, mon cher Monsieur. Cet aphorisme en vaut bien un autre. D'ailleurs les femmes sont très-souvent mêlées aux annales de la musique, comme on le verra ; témoin Clytemnestre , dont je vais vous conter l'histoire dans tous ses détails.

« Vous savez certainement, Monsieur Le Gallois, que les Grecs usaient de plusieurs chants ou modes différents dont chacun avait son emploi. Voulait-on inspirer la joie, ou la tendresse, ou la colère, on prenait le mode indiqué, comme un chimiste prend une fiole dans son laboratoire, et l'effet ne manquait jamais. On pouvait, par exemple,au moyen d'un mode connu, exciter une sédition sur la place publique ; puis, quand le peuple était parvenu au dernier degré de la rage, on l'apaisait avec une modulation. Avec un autre mode, on allumait au cœur d'un amant une jalousie frénétique qu'on éteignait à volonté avec un ton nouveau. On savait, par la force d'un air de flûte, faire naître la fureur dans l'âme d'un guerrier : il met l'épée à la main, il va la plonger dans le sang de son ami le plus cher, se charger d'un remords éternel ; mais au même moment un air de cithare le jette dans un sommeil rempli de songes charmants, et il s'éveille couronné de roses. Les modernes ont perdu ces secrets merveilleux. Certes, nos musiciens ont du talent, et leurs airs de flûte ou de guitare nous font grand plaisir, mais ils sont incapables de renouveler ces prodiges, dont pourtant l'histoire ancienne est remplie.

« Un des principaux modes des Grecs, on peut dire le premier de tous, était appelé par eux Dorien. Servant aux choses graves, sévères, honnêtes, religieuses, il était fort estimé des Lacédémoniens, et Lycurgue en faisait grand cas. Ce mode avait entre autres propriétés celle d'inspirer la chasteté : aussi se gardait-on bien de jouer de ces airs-là devant les courtisanes.

« Or Agamemnon, qui connaissait la force de cette musique, et qui se méfiait prudemment de la fragilité de Clytemnestre, son épouse, laissa auprès d'elle, lorsqu'il partit pour le siége de Troie, un musicien Dorien pour l'entretenir dans la continence.

« Elle vécut chaste tant que son musicien lui joua tous les jours, et à larges doses, les airs les plus fortement Doriens; mais le prince Egiste, qui en était devenu passionnément amoureux, et qui la trouvait inflexible, chercha les causes d'une vertu aussi étonnante, et il reconnut facilement que c'était l'effet des chants de son Dorien, lesquels élevaient ainsi chaque jour un mur de chasteté entre elle et lui. Cela fut fatal à ce pauvre homme ; car le prince Egiste qui se souciait peu d'un musicien, et Dorien surtout, le fit empoisonner et le remplaça adroitement par un musicien très-habile dans le chant myxo-lydien.

« Or, le chant myxo-lydien est un mode terrible. Gardez-vous-en bien si jamais vous vous mariez, préservez-en soigneusement votre femme, tout estimable qu'elle sera, je n'en doute pas, car devant ce chant perfide et insidieux, la vertu fond comme la glace au soleil. Plutarque en parle dans son *Traité de l'amour.*

« Clytemnestre ainsi attaquée se trouva sans défense, et il devint facile à Egiste de la rendre sensible : ce fut l'affaire de quelques airs et de quelques jours de régime myxo-lydien. La pauvre Clytemnestre succomba. Vous voyez qu'on peut l'excuser en quelque sorte, ou du moins la plaindre ; elle eût probablement résisté sans l'artifice d'Egiste ; mais celui-ci avait étudié à fond tous les modes, et il n'en connaissait que trop bien la puissance et la valeur. Je crois, quant à moi, que beaucoup d'histoires amoureuses n'ont eu lieu que par la force de ce ton. En général, les jeunes gens bien faits, dont l'œil est doux et la taille bien prise, ont du myxo-lydien ; il faut s'en défier, et encore, dans certains cas, les chants les plus Doriens du monde n'y pourraient rien ».

« Il est certain que les sages ont toujours regardé la musique comme une science divine qui ne devrait servir qu'à des choses pieuses et salutaires, mais la corruption des mœurs flattées par l'organe des musiciens, en a changé l'usage, il faut en convenir ; c'est ce qui fait dire à l'historien Mézerai qu'Anne de Boulen, femme d'Henri VIII, roi d'Angleterre, savait trop bien chanter pour être sage. Elle avait une intrigue amoureuse avec son musicien Smetton ; (ce qui arrive assez souvent.) Ce monarque qui n'entendait pas raillerie, fit trancher la tête à la pauvre femme. Quant à Smetton, il fut tout simplement pendu, et coupé par quartiers. Tout cela était probablement encore un tour du myxo-lydien, et l'on peut voir par là que, même transporté dans un climat brumeux, il ne perd rien de sa force. Ainsi voyons-nous beaucoup de musiciens perdre la vie et leur fortune par leurs incontinences, ce que j'ose dire sans leur déplaire, mon intention n'étant point de détruire leur réputation dans l'histoire de la musique.

« L'histoire d'Amphion prouve que la musique fait sentir ses effets jusqu'aux choses inanimées : c'est par la force de l'unisson, et j'en ai des preuves.

« Ainsi, un écuyer du feu roi Louis XIII m'a dit qu'ayant un jour amené à dîner chez lui deux musiciens, des plus belles voix de la musique du roi, ils entonnèrent un grand air, étant debout, vis-à-vis une grande glace qui fut cassée en six morceaux par la force de l'unisson, et

qu'ils furent obligés de changer de ton pour sauver le reste des glaces de l'appartement ».

« Un bon joueur de flûte m'a dit que, buvant un jour de la bière avec un de ses amis, chez un faïencier, il joua sur son flageolet un air supérieur (1), et qu'en moins d'un quart d'heure il fit retentir et trembler toute la faïence de la boutique, ce qui fit fuir tous ceux qui étaient dedans. Il y a peu de gens versés dans la musique qui n'aient connaissance de ces faits et d'autres analogues.

« Nous avons quantité d'exemples qui prouvent que la musique peut calmer les douleurs de l'âme. Ainsi, Ricimer, roi des Vandales, ayant perdu une grande bataille, fut contraint de s'enfuir dans les montagnes où il fut investi. Accablé de douleur, il fit demander à son vainqueur, le général Bélisaire, un pain pour l'empêcher de mourir de faim, une éponge pour essuyer ses larmes, et un instrument de musique pour se consoler dans son désespoir. On dit que Bélisaire, par une raillerie que je désapprouve, ne lui envoya de tout cela que l'éponge.

« Les Gètes, peuple barbare, n'envoyaient jamais leurs ambassadeurs que la harpe à la main. Bel exemple que je voudrais voir suivi par nos diplomates modernes.

« Un fameux médecin de la cour de France, mon collègue, m'a assuré qu'à Saint-Germain il avait guéri par la musique une dame de la première qualité, malade d'une passion amoureuse causée par l'inconstance de son amant. Ayant épuisé vainement toute sa science, il fit faire dans la chambre de cette dame un retranchement pour y placer des musiciens sans qu'elle pût les voir. On lui donnait trois concerts le jour et le soir ; un jeune chanteur dont la voix était très-suave y chantait des airs les plus tendres du monde pour flatter sa douleur. Cela dura six semaines, au bout desquelles elle fut si bien guérie, qu'elle prit pour amant le jeune chanteur, tellement que le premier amant étant revenu, trouva la place prise.

« Je pourrais aussi rapporter des faits qui prouvent que tous les animaux sont sensibles aux charmes de la symphonie. La fable d'Orion a été imaginée pour montrer qu'elle touche même les poissons dans la mer, ce qui m'a été confirmé par un pilote qui a fait trois fois des voyages de long cours.

« Vous refuserez-vous à croire Aristote ? Ce grand philosophe nous apprend que les chevaux des Sybarites aimaient si passionnément la musique, que les Crotoniates, sachant le faible de ces animaux, s'avisèrent un jour de combat, de mener avec eux une grande quantité de joueurs de flûte. Au son de ces instruments les chevaux sybarites, se dressant sur les pieds de derrière pour danser, jettent leurs maîtres à terre, et passent en cadence du côté des Crotoniates. Ceux-ci n'eurent plus que la peine de tuer à leur aise leurs ennemis couchés dans la poussière, et les chevaux charmés les suivirent jusqu'à leur camp, et bien à propos, car ils n'avaient plus du tout de cavalerie.

» Varron rapporte qu'il y avait en Lydie un marais dans lequel on voyait des îles flottantes, qu'au son de la flûte elles se rangeaient en cercle et formaient une espèce de danse, et Varron, Monsieur, est un homme grave. (*De Re rusticâ, lib. III.*)

« J'ai vu fort souvent aux Tuileries, pendant le mois de mai, des gens qui y vont le matin avec des luths et des guitares, et autres instruments. Les rossignols et les fauvettes viennent se placer jusque sur les manches de ces instruments pour mieux entendre, et ces pauvres bêtes se laissent prendre à la main sans s'effaroucher. Deux de mes amis m'ont assuré que, s'ils voulaient, ils prendraient en deux heures de temps tous les oiseaux du jardin.

« M. de la Motte le Vayer m'a dit qu'en Guinée il y a des singes qui jouent de la flûte et de la guitare, et cela dans la dernière perfection.

« J'ajouterai par curiosité ce que les Chinois disent d'un oiseau qu'ils ont en Chine, appelé *lac-ni*, ou bec de cire. Il est de couleur cendrée, pas plus gros qu'un merle, et passe pour un prodige de la nature. Il chante des airs notés, parle chinois, représente à lui seul toute une comédie, touche des instruments, et joue aux échecs.

« Voilà une bien longue lettre, Monsieur, j'en suis honteux, et cependant je la prolongerais encore, si on ne me pressait de la fermer. Je vous l'adresse par un courrier que le chancelier expédie pour Paris, lequel part dans une heure, et joindra aux dépêches royales ma volumineuse correspondance. Commencée, interrompue, continuée à diverses reprises, cette lettre vous dira quelle joie j'éprouve à m'entretenir avec vous. Je vous ai écrit bien des choses que j'aurais mieux fait de garder pour moi ; mais vous êtes indulgent et discret. Saluez pour moi tous nos amis, MM. de Hautefeuille en particulier. J'espère bien à la Saint-Pierre prochaine fêter joyeusement à Paris à votre table ou à la mienne, mon patron, qui est aussi le vôtre. Ménagez-vous pour ce grand jour, et tenez-vous prêt à me faire raison. *Cura ut valeas.*

P. M.-Bourdelot.

« Bourdelot revint en effet en France peu de temps après avoir écrit cette longue lettre, et c'est alors qu'ayant été pourvu des dispenses nécessaires, il obtint l'abbaye de Massay, sans s'engager dans les ordres, et prit le nom d'abbé Bourdelot.

« Il mourut à Paris au mois de février 1685, dans sa soixante seizième année. L'âge avait adouci depuis longtemps ce qu'il avait pu avoir de causticité dans l'esprit, et tout le monde se plut à rendre justice à la bonté native qui faisait le fond de son caractère. Comme il le dit lui-même, il fut toujours compatissant aux malheureux qu'il trouvait sur son chemin. Prodigue de sa science et, ce qui est plus rare, de sa bourse, il donna plus d'une fois au pauvre qui venait le consulter, plus d'argent qu'il n'en fallait pour acheter le remède qu'il prescrivait, guérissant ainsi la misère avec la maladie. Plein d'obligeance aussi pour les savants et les hommes de lettres, sa bibliothèque était toujours ouverte à leurs recherches comme à leurs travaux.

« Sain et vigoureux dans sa verte vieillesse il pouvait espérer d'atteindre aux dernières limites de la vie humaine, comme son maître Hyppocrate. Sa fin fut causée par un accident. Un valet mit par erreur de l'opium dans une conserve de roses, et endormit son maître pour l'éternité. L'*Histoire de la musique*, inachevée, passa entre les mains de son neveu, Pierre Bonnet, médecin de la duchesse de Bourgogne. Il avait chargé par avance celui-ci du soin de terminer cet ouvrage, si la mort venait à le surprendre, lui léguant tous les matériaux qu'il avait réunis, sa belle bibliothèque, et le nom de Bourdelot, qu'il tenait à perpétuer.

« Mais Pierre Bonnet-Bourdelot n'eut pas non plus le temps d'exécuter les dernières volontés de l'abbé, et ce fut à Jacques-Bonnet, payeur des gages du parlement, frère puîné de Pierre, qu'échut enfin la gloire de mettre au jour l' *Histoire de la musique et de ses effets, depuis son origine jusqu'à présent*. Les

(1) M. Bourdelot veut dire probablement un air *aigu*, dans les notes élevées de l'instrument. — Note du rédacteur.

annales de la musique gagnèrent à tous ces délais trente ans d'histoire de plus, car l'ouvrage ne parût qu'en 1715, trente ans après la mort de l'abbé. Ce livre fit grand bruit à son apparition ; l'auteur le dédia au duc d'Orléans régent. Il lui présenta la musique comme une héroïne qui court le monde depuis quatre mille ans. On conçoit qu'après tant de siècles d'un silence obstiné, une héroïne aussi coureuse se décide enfin à raconter ses aventures, mais elle eût tout gagné à parler plus tôt. Certes nous ne sommes pas de ceux qui veulent qu'on dise avec Mézerai (1) : *Tout comptable est pendable*, et nous sommes persuadé que ce payeur de gages du parlement était un parfait honnête homme, mais c'est un pauvre historien.

On trouve au reste dans son livre plusieurs des faits rapportés par l'abbé dans sa lettre à M. Le Gallois, nouvelle preuve de l'authenticité du manuscrit trouvé rue des Bourdonnais.

« Ce Jacques Bonnet était un maniaque, un illuminé, fort adonné aux mystères de la cabale. Il avait, disait-il, un génie à ses ordres, qu'il nommait *Eliel*, et qui ne manquait pas de lui apparaître dans les grandes occasions. A l'âge de quatre-vingts ans, il tomba dangereusement malade. Il fallut bien lui dire de se préparer à la mort. « Allez, allez, dit-il, nous avons le temps, Éliel me préviendra ». Il mourut dans la nuit.

F. Halévy,
Membre de l'Institut.

CHRONIQUE.

*** M. Lemmens, le savant professeur d'orgue des conservatoires de Bruxelles et de Londres, s'est fait entendre à Paris le mois dernier sur les grandes orgues de Notre-Dame et de la Trinité, récemment restaurées ou construites par la maison Cavaillé-Coll.

*** Outre Rubinstein et Mme Norman-Neruda qui ont recueilli les plus beaux succès des concerts de la dernière saison, on entendra aussi très-probablement cet hiver Carl Tausig, le plus excentrique pianiste de l'Allemagne, et le non moins excentrique violoniste Wilhelmj.

*** Mme Carvalho a, dit-on, l'intention de se faire entendre dans beaucoup de concerts cet hiver : elle s'est déjà engagée pour ceux des sociétés philharmoniques de Roubaix, de Bordeaux, d'Orléans, et la nouvelle société symphonique de Châlon-sur-Saône, dirigée aujourd'hui fort habilement par M. Villemot.

*** M. A. Bourgault-Ducoudray, grand prix de Rome, fonde une société chorale d'hommes, composée d'artistes et de gens du monde. Cette société se propose spécialement d'exécuter des chœurs sans accompagnement.

D'où vient que la pratique du chant choral est délaissée en France par les gens du monde? L'art de chanter en chœur est pourtant assez attrayant et assez difficile pour mériter de passionner des esprits cultivés.

Tant que l'institution orphéonique n'a enfanté que des exécutions médiocres d'œuvres médiocres, l'on comprend qu'on ait vu, dans le chant choral surtout, un moyen de distraction salutaire pour des classes privées jusque-là des jouissances de l'esprit ; — l'on comprend qu'on s'y soit intéressé, surtout parce qu'on lui attribuait un rôle moralisateur. Mais depuis les notables progrès qu'ont faits en France nos orphéons, depuis qu'on a pu entendre à Paris les sociétés du Nord exécuter avec une admirable perfection des œuvres distinguées, il est devenu impossible de ne pas honorer le chant choral et de ne pas le considérer comme la plus belle et la plus expressive de toutes les manifestations musicales.

Comment les personnes qui, par leur éducation et leur genre de vie semblent vouées aux choses de l'esprit, s'abstiendraient-elles plus longtemps d'un art qui réclame de la part de ceux qui s'y livrent toutes les finesses de l'intelligence et toutes les délicatesses de la sensibilité ?

Espérons que la tentative de M. Bourgault-Ducoudray, qui nous paraît inspirée par une idée juste et féconde, aura un heureux résultat.

*** Le *Figaro* raconte une assez jolie historiette sur Halévy : « Chaque année, l'association générale des musiciens encaissait cinq ou six mille francs avec une messe due à la bonne volonté d'un artiste en renom ». Une fois, le baron Taylor s'adresse à l'auteur de la *Juive :*

— Y songez-vous ? répondit-il, et ne savez-vous pas que je suis israélite ?

— Qu'importe !... Il n'y a pas de religion quand il s'agit d'une bonne œuvre...

— Eh bien ! soit... Vous aurez votre messe, mais je n'écrirai pas le *Credo*.

Et voilà comment, cette année-là, à la fête de sainte Cécile, on eut une messe d'Halévy, dont le *Credo* fut l'œuvre d'Ambroise Thomas.

(1) Mézerai en voulait beaucoup aux financiers de son temps, « il voulut (*Biographie Michaud*) que le *Dictionnaire de l'Académie*, au mot *Comptable*, servît son ressentiment, en recueillant le proverbe populaire : *Tout comptable est pendable*. Forcé par ses confrères de supprimer cette belle sentence, il écrivit en marge : *Rayé quoique véritable* ».

L'Editeur responsable, E. REPOS.

Bar-le-Duc. — Typographie L. Guérin et Ce.

LE PLAIN-CHANT. NEUVIÈME ANNÉE. N° 11. — NOVEMBRE 1868. LA PAROISSE.

REVUE DE MUSIQUE SACRÉE ANCIENNE ET MODERNE

PARAISSANT LE 15 DE CHAQUE MOIS.

AVIS. — Toutes les lettres, les livres, les paquets, les morceaux de musique concernant la rédaction, les abonnements et les mandats sur la poste doivent être adressés, *directement et franco*, à E. REPOS, libraire-éditeur, directeur-propriétaire de la REVUE, des RÉPERTOIRES de musique sacrée et de l'ILLUSTRATION musicale, rue Bonaparte, 70, à Paris.

ABONNEMENT POUR 1868, A PARTIR DE JANVIER : FRANCE, 12 FRANCS PAR AN. — ÉTRANGER, 16 FRANCS.

AFIN DE SIMPLIFIER LE TRAVAIL DE NOTRE ADMINISTRATION, NOUS PRIONS LES PERSONNES DONT L'ABONNEMENT EXPIRE, DE LE RENOUVELER SANS RETARD. L'ABONNEMENT EST CONTINUÉ SAUF AVIS CONTRAIRE.

Les huit premières années grand in-8°, brochées. Chant, musique et texte : 60 *francs au lieu de* 96, *pour les abonnés à la neuvième année* 1868.

SOMMAIRE.

DE L'EXPRESSION DU CHANT ECCLÉSIASTIQUE

comparée à celle de la musique profane.

Nous voyons, en embrassant d'un seul et vaste coup d'œil l'histoire de la musique depuis le Christianisme jusqu'à nos jours, que cet art parcourt incessamment deux grandes phases, ou plutôt qu'il représente deux caractères principaux qui, successivement d'abord, et ensuite simultanément, dominent toute son existence.

Dans la première de ces deux phases, la musique nous apparaît, non à proprement parler comme un art, mais comme une des formes du culte chrétien, comme faisant partie de la liturgie, et comme ayant reçu de l'institution religieuse une destination telle, qu'elle demeure, dans sa théorie et dans l'usage de ses chants, invariable ainsi que le rite auquel elle est associée. C'est pour cela que cette sorte de musique, appelée communément *chant grégorien* ou *plain-chant*, est désignée sous le nom de *genre consacré*.

La deuxième phase nous montre la musique comme un art brillant, que les conceptions du génie tendent sans cesse à développer dans sa théorie, son expression, ses formes, ses ressources et ses moyens d'effet. Cette musique, résultat de l'essor illimité de l'esprit humain, est destinée à peindre l'âme dans toutes ses nuances, dans toutes ses modifications. Elle peut passer à son gré, de l'empire de l'imagination à celui de la réalité, et dans le choix des images, des impressions et des sentiments qu'elle veut représenter ou reproduire, elle ne connaît d'autres bornes que celles de la nature et celles des facultés de l'homme. C'est là proprement le genre appelé *libre*, mondain ou profane.

Il ne serait pourtant pas exact de dire que ces deux genres de musique, si fondamentalement distincts l'un de l'autre, se sont absolument partagé l'histoire de l'art dans les temps chrétiens, puisque, d'un côté, le premier a traversé, sans subir de trop profondes altérations, la longue période qui s'étend depuis saint Grégoire le Grand jusqu'à nos jours ; et que, d'un autre côté, le dernier, venu plus tard, et comme par l'effet d'une superposition successive, se développe à côté de l'immobilité du premier.

Il est vrai aussi, qu'entre ces deux genres vient se placer un troisième d'un caractère moins tranché et procédant des deux autres, dans lequel la musique, tout en puisant ses inspirations aux sources de la foi religieuse, est considérée comme un art dont la constitution est indépendante de l'institution ecclésiastique, et dans la sphère duquel s'exerce

l'activité humaine, non toutefois en pleine liberté, mais en maintenant son action dans certaines limites convenables. Cette musique n'appartient point au sanctuaire en vertu d'un caractère authentique; elle admet, suivant la tendance et le goût des époques, certains changements et certaines modifications, mais elle est avouée quant à l'expression, par le sentiment chrétien, et c'est pourquoi elle peut tenir le milieu entre le style consacré et le style profane; aussi lui donnons-nous le nom de *genre mixte*.

On comprend que l'existence simultanée et non parallèle de ces trois ordres dans les siècles modernes rendrait très-difficile et très-embrouillée une division matérielle d'un travail historique fondée sur cette triple distinction. De plus, si l'on songe qu'indépendamment de l'infinité de subdivisions, de genres mixte et libre ou mondain, les styles de ceux-ci se pénètrent souvent l'un de l'autre, se font de mutuels emprunts, et même, entre les mains de certains auteurs, se confondent de telle sorte qu'il en résulte une véritable indécision relativement aux types primitifs, on se convaincra qu'on ne saurait asservir un système historique à ces classifications isolées, sous peine de torturer l'histoire dans son ensemble et ses détails, et de faire violence à la nature même des faits. Nous devons donc nous contenter d'enregistrer la précédente observation comme propre à jeter une vive lumière sur les divers caractères qui, suivant l'impulsion générale des idées sociales, se sont introduits graduellement dans l'art.

On ne saurait étudier avec trop d'attention et d'intérêt l'histoire de ce genre de musique qui s'est trouvé, dès l'origine, identifié au culte chrétien, et qui, depuis quatorze cents ans fait, comme nous l'avons dit, partie de la liturgie. Si nous avons refusé le nom *d'art* à ce chant merveilleux et vénérable, c'est que rien en lui ne saurait correspondre à l'idée que nous nous faisons de l'art humain; c'est qu'il est aussi supérieur aux productions que nous rangeons ordinairement sous cette dénomination, que les beautés du langage des saintes Ecritures sont supérieures aux beautés souvent conventionnelles et factices de nos langues modernes. Non, ce n'est pas là ce que nous entendons par l'*art individuel*, car l'individu n'existe pas encore dans la phase sociale à laquelle cet ordre d'inspirations se rapporte. Rien d'humain, rien de terrestre n'oserait se faire jour dans ce chant indéfinissable, dans cette musique qui n'est pas notre musique, qui n'a rien de commun avec ce que nous appelons harmonie et mélodie, tant elle semble s'élancer vers le mode céleste de la pensée. C'est un art social, un art collectif, et tous ses monuments sont anonymes. Aussi ne doit-on pas s'étonner qu'une époque qui fut si féconde en produits sublimes de l'inspiration religieuse ait été tout à fait stérile en artistes, dans le sens que nous attachons à ce mot. L'histoire nous a conservé les noms de quelques religieux auteurs d'hymnes ou de proses sacrées, de quelques architectes qui travaillèrent toute leur vie à ces magnifiques basiliques, ouvrages de plusieurs générations d'hommes, et que les dernières générations seules virent achevées. Ces hommes étaient-ils des hommes de génie? peut-être: mais qu'importe? Hommes de génie, humbles moines, simples ouvriers, l'inspiration les possédait de même. Instruments passifs, et souvent aveugles d'une pensée qui les subjuguait, ils agissaient, non pour leur propre compte, mais au service d'une idée, d'une croyance devant laquelle leur personnalité s'effaçait entièrement. L'ouvrage était de leurs mains; mais l'œuvre était du siècle. En ces temps-là, on peut dire que les cathédrales poussaient naturellement sur le sol. L'art était comme une végétation. L'on peut dire aussi que les voix des fidèles assemblés dans les maisons, dans les églises, dans les cachots, devinrent toute une musique, et cela par le seul enthousiasme religieux qui en régla l'ensemble, les inflexions, les rhythmes, les accents. Il n'y eut pas jusqu'aux pierres du temple, formant déjà une harmonie par les lignes, les proportions et les nombres de l'architecture, qui ne furent animées par deux autres harmonies réelles, par deux autres voix sensibles, l'une extérieure, l'autre intérieure, l'une appelant au dehors, l'autre exaltant au dedans, la cloche et l'orgue. L'on doit dire enfin que le chant grégorien, l'architecture chrétienne, l'orgue et les cloches, ces créations si lentes dans leur élaboration matérielle et si spontanées dans leur propagation, ces créations immortelles qui n'immortalisèrent personne, furent l'expression de la pensée de tous, et le produit du seul génie de l'époque, la Foi.

L'on ne saurait donc sans outrager en même temps la vérité historique, et sans faire preuve d'un goût étroit et presque barbare en fait d'art, se borner à considérer la constitution du chant ecclésiastique comme un rudiment grossier du système moderne, et un simple acheminement d'une théorie à peine ébauchée à une théorie aussi perfectionnée que la nôtre. Lorsqu'on envisage cette constitution sous le point de vue de son objet, en se renfermant dans les conditions de sa destination particulière, on voit qu'elle forme un tout auquel il n'y a rien à retrancher, rien à ajouter. Il n'est aucune époque, y compris le XIX[e] siècle, où les plus grands génies et même les plus célèbres musiciens, croyants ou esprits forts, n'aient été émus jusqu'aux entrailles ou saisis d'une frayeur surnaturelle en entendant les cantilènes pleines d'onction et de suavité, ou les

majestueux et austères plain-chants de la liturgie romaine. Pour quiconque sait juger et sentir, il est évident que cette sorte de musique, que nous appellerions volontiers *ascétique*, est la forme authentique de la poésie chrétienne, et que, dans l'ordre des pensées et des émotions religieuses, il est une foule de choses qui ne sauraient trouver qu'en elle leur expression essentielle.

C'est dans cette constitution grégorienne que se sont réfugiés la prière, l'adoration, l'extase et ce sentiment de profond anéantissement par lequel l'homme s'exalte aux yeux de la divinité. Supprimez cette musique, vous supprimez une parole, une langue; vous rendez muette la corde la plus puissante du cœur humain. Nulle étude n'est plus propre à nous faire apprécier ce que, dans l'art mondain, le génie individuel doit à l'art religieux, fruit du génie social, et à nous faire discerner les produits de ces deux inspirations si différentes entre elles. Cette distinction nous explique la raison pour laquelle la musique de forme *plane*, la musique ecclésiastique, symbole d'un ordre d'idées immuables, doit rester invariable et stationnaire. C'est là, nous le savons, un point embarrassant pour une foule d'esprits éclairés d'ailleurs qui, n'ayant pas songé jusqu'à présent à se rendre compte de la nature du chant d'église, de son institution et de sa destination, le dédaignent et le dénigrent sous prétexte qu'il est privé de mouvement et de vie. Ils oublient que cette sorte de musique, ainsi que l'ont reconnu tous les théoriciens et tous les historiens de quelque valeur, a engendré la musique moderne.

Or, si la première ne doit pas avancer; si, comme on peut le dire, sa vie est dans son repos; la seconde, représentant l'activité humaine, et produit du génie individuel, est basée sur le principe de développement et de progrès. On doit concevoir maintenant, qu'on ne saurait raisonnablement établir une comparaison entre l'une et l'autre, et qu'il y aurait du danger à juger celle-ci d'après les idées et les impressions de celle-là, et réciproquement. Le seul rapport qui existe entre elles, c'est que la seconde est issue de la première. Ainsi, d'une part, immobilité du chant liturgique qui poursuit son humble et paisible existence sans ressentir aucun trouble des vicissitudes de l'art mondain; d'autre part, avancement et transformation successives de la musique libre; telles sont les deux bases sur lesquelles repose l'économie de l'existence de l'art en général. Mais, entre ces deux principes, il en est un troisième formé du rapprochement et de la combinaison des deux premiers; c'est ce *style mixte* que nous avons déjà désigné, et dans lequel le caractère authentique de la musique ecclésiastique s'efface jusqu'à un certain point, tandis que, d'un autre côté, le caractère de liberté propre à l'art profane se restreint dans certaines limites pour se confondre tous les deux en un seul genre qui participe de l'un et de l'autre; genre de convention, sans doute, plutôt que primitif, mais qui n'en est pas moins nécessaire pour maintenir l'équilibre et servir de transition entre les deux premiers. Ce ne sont certes pas là de vaines abstractions, ce sont des faits, des faits généraux, nous l'accordons, mais que l'on peut appeler intelligents, tant ils sont indispensables pour jeter du jour sur les faits particuliers, et pour aider à les classer dans un ordre à la fois logique et lumineux.

On doit sentir d'après ce qui précède, que si l'on omettait de faire entrer la musique liturgique dans un système théorique où l'on prétendrait embrasser tous les développements de l'art musical depuis son origine jusqu'à nos jours; on doit sentir, disons-nous, qu'un pareil système, outre qu'il serait incomplet, serait destructif non-seulement de cette musique liturgique, mais encore de la musique profane à laquelle la première a donné l'existence et la vie. L'art profane périrait bientôt s'il n'était alimenté et vivifié par certaines émanations secrètes de l'art religieux. Il y a toujours un anneau au moyen duquel les choses de la terre se rattachent au ciel. Pour ce qui regarde la musique mondaine, la musique sacrée est cet anneau.

Il est une autre considération qui devrait engager l'historien à donner une large place au chant grégorien, si la vérité historique ne lui en faisait d'ailleurs un devoir. Il est malheureusement vrai que le clergé ne se montre aujourd'hui dans un assez bon nombre de localités, et surtout à Paris, que trop disposé à sacrifier cette forme consacrée du culte religieux, et ne se prête trop facilement à des innovations brutales qui ne tendent rien moins qu'à substituer dans un temps donné les plus insipides, les plus plates inspirations de la musique de ce siècle à un chant presque aussi ancien que la religion elle-même. Il faut le dire, le clergé a perdu l'intelligence et la clef de cette langue merveilleuse, la seule qui soit en harmonie avec le principe d'une religion qui exalte l'esprit et qui y spiritualise jusqu'aux sens. Ces graves psalmodies, d'une monotonie presque sublime, ces mélodies si profondément senties, ne disent plus rien à l'âme du prêtre; elles ne sont plus pour lui qu'une *lettre morte;* il s'est même accoutumé à les considérer comme un superfétation dans les cérémonies, comme un usage grossier perpétué par la routine et dépourvu de signification. On dirait qu'il a hâte de se débarrasser de cet accessoire de l'office divin, tant il s'empresse de livrer l'enceinte du sanctuaire à des pompes musicales efféminées et théâtrales. Est-ce par ignorance qu'agissent ainsi tant de membres du clergé? Pensent-ils par ce moyen reconquérir une popularité perdue? Espèrent-

ils augmenter réellement le nombre des serviteurs de Dieu en attirant dans les temples cette foule d'oisifs et de gens distraits qui encombrent tous les lieux publics, comme s'ils avaient à prouver qu'en fait de spectacles mondains, la religion n'a à redouter aucune concurrence ? Se persuade-t-il enfin que, pour dissimuler aux yeux des populations l'inflexibilité des préceptes et des dogmes chrétiens, un pareil relâchement dans la discipline du chant est devenu nécessaire? En vérité, nous ne savons que dire. Tout ce que nous pouvons affirmer c'est qu'on ne saurait mieux s'y prendre pour éloigner les vrais fidèles de l'église, comme pour compromettre à coup sûr la religion et le clergé aux yeux des artistes de cette catégorie assez nombreuse d'hommes qui, à défaut de foi, ont au moins des lumières, et se distinguent par un juste sentiment des convenances de l'art et des exigences du culte religieux.

En présence de ce nouveau vandalisme dont les progrès sont d'autant plus effrayants qu'il se produit aujourd'hui d'une manière systématique ; en présence de cette audacieuse désertion, de cette flagrante apostasie des traditions anciennes, de tout temps révérées, maintenues et sanctionnées par le sacerdoce, une haute et double obligation nous est imposée : c'est de rappeler, d'une part, au sacerdoce de notre époque ce qu'il doit au plain-chant en tant qu'objet de discipline ecclésiastique, élément liturgique, et, comme parle saint Augustin, *âme du texte sacré;* c'est, d'autre part, d'apprendre aux artistes ce que la musique mondaine doit au plain-chant en tant que source intarissable d'inspiration, et générateur du système moderne.

Placés au point intermédiaire et comme au centre de ces deux idées principales, sachons discerner, dans les développements de la musique sous le christianisme, les manifestations qui sont le produit de ce que nous avons appelé le génie social, et celles qui sont le produit de ce que nous avons nommé le génie individuel, sans jamais avoir à craindre de confondre entre eux les genres de *beau* qui caractérisent les uns et les autres. Voilà pourquoi cette distinction nous semble à la fois fondamentale et féconde. Bon nombre d'écrivains, et même de simples amateurs, transportés d'une juste admiration pour les éternelles beautés des mélodies grégoriennes et frappés du caractère incommunicable qui leur est propre, ont pris en dégoût, et bientôt en mépris jusqu'aux chefs-d'œuvre de l'art mondain, lesquels, après avoir joui d'une vogue momentanée, sont d'ordinaire dépassés et relégués tôt ou tard dans l'oubli. En conséquence cet art a été anathématisé par eux sous prétexte que c'est un art faux, sans consistance, reposant sur des bases imaginaires, soumis au caprice de la mode, et livré au hasard de circonstances fugitives. En revanche, il s'est trouvé d'autres écrivains et d'autres amateurs qui, subjugués par l'irrésistible puissance de l'art profane, séduits par la variété illimitée de son expression, autant que par l'universalité de ses effets, charmés par la multitude de ses genres et l'infinité des ressources qu'il emploie, mais aussi ne pénétrant pas dans l'esprit du chant ecclésiastique, ont condamné celui-ci, sous prétexte qu'il était sans affinité avec les sentiments et les passions de l'homme, et qu'il n'était ou qu'un reste défiguré de la musique antique, ou le germe encore brut de l'art actuel. Entre ces deux opinions si diamétralement opposées, quel autre moyen possible de conciliation à l'égard de ce que l'une et l'autre renferment de vrai, si ce n'est le moyen indiqué par la distinction du génie social et du génie individuel dont les diverses influences ont tour à tour dominé l'histoire de la musique dans l'ère chrétienne ?

A l'aide de cette distinction, ces deux grands principes, ces deux grandes inspirations, ces deux souveraines manifestations, rayonneront à nos yeux, pareils à deux astres : l'un d'abord, seul, fixe, ou plutôt doué d'un mouvement insensible, projettera une lumière douce, vive, calme et pénétrante ; peu à peu l'on verra sortir de son sein comme un point lumineux, astre nouveau qui toujours grandissant, gravitera selon les lois du progrès. La lumière de celui-ci sera scintillante, mobile, éblouissante, variée ; il tracera autour du premier une forme approchant de l'ellipse. Nous les verrons parfois se cacher l'un l'autre à notre vue, par leur interposition réciproque ; mais à part ces éclipses passagères, ces deux astres brilleront sans cesse de leur éclat propre, sans se confondre, sans s'absorber, toujours distincts, toujours égaux et non semblables, toujours beaux à contempler.

SAIN-D'AROD.

ROSSINI.

Le mélodieux chantre italien que le monde a glorifié de son vivant, et qui, depuis le commencement de ce siècle, a rempli l'Europe des œuvres de son génie, a été réclamé par la tombe où il est allé rejoindre tant d'autres gloires disparues. En lui le monde entier perd l'un des musiciens les plus célèbres et des plus populaires, et l'art musical, une organisation des plus merveilleuses servie par une rare finesse d'esprit.

A l'âge de trente-sept ans, alors que tant d'autres entrent seulement dans la lutte, Rossini avait déjà atteint des sommets assez élevés pour se condamner au silence, au grand regret de la foule de ses admirateurs, et pour échapper à la loi commune de ce sentiment

noble et pur qui fait cultiver l'art pour lui-même.

L'écho des œuvres Rossiniennes ne saurait d'ailleurs abandonner le domaine de l'art. Le *Barbier de Séville*, *Otello*, la *Pie voleuse*, *Sémiramis*, le *Comte Ory*, *Moïse*, *Guillaume-Tell*, le *Stabat*, la *Petite messe solennelle*, et tant d'autres pages magnifiques, de styles si différents, feront retentir dans l'Europe et dans les deux mondes leurs accents touchants, joyeux, passionnés et dramatiques, ou imposants et religieux ; et ne cesseront pas, de longtemps encore, d'exciter l'admiration des générations futures.

Les études biographiques ont été publiées en grand nombre dans la presse française sur l'illustre maître italien : aucune ne nous a paru plus complète et plus concise à la fois que celle de M. Xavier Aubryet : nous croyons donc devoir donner à nos lecteurs l'extrait suivant, de ce travail bien pensé et élégamment écrit, et qui de plus paraît empreint d'un grand sentiment d'impartialité.

La Rédaction.

I.

Il y a de ces existences tellement enveloppées par le prestige, que l'immortalité de l'œuvre semble défendre la personne. Astres au ciel de l'art, elles brillent depuis si longtemps, que ne plus les apercevoir au-dessus de soi équivaut à voir disparaître une étoile d'une constellation ; quelque chose d'une lumière surhumaine s'évanouit avec elles, et quand la tombe appelle ces êtres privilégiés, on a presque envie de s'écrier : Ils étaient donc mortels !

C'est cette impression que nous avons ressentie en apprenant la mort de Rossini. Comment croire, pendant qu'on écoutait *le Barbier de Séville* et *Guillaume Tell,* que l'auteur de ces deux merveilles d'éternelle jeunesse était un pauvre vieillard se consumant dans les angoisses de l'agonie? Son esprit paraissait si bien commander aux années ! Sans doute, Rossini n'était plus le beau demi-dieu de 1828 ; mais cette majesté affable vous imposait encore.

Hélas ! Rossini n'a pas même eu le trépas que devait lui assurer la sérénité de son génie. Il aurait dû se coucher dans sa gloire, comme un soleil qui délaisse l'horizon ; ses derniers moments devaient être le soir d'un beau jour ; la maladie a marchandé le suprême repos à celui qui avait, sans compter, fait tant jouir son siècle ; le chant du cygne de Pesaro a été un long cri de douleur. Au moins, les dévouements n'ont pas manqué autour de son lit funèbre. Rossini a expiré en couvrant de baisers la main de sa femme qui s'était montrée une vraie sœur de charité. La veille il avait répondu au digne prêtre qui l'interrogeait sur ses sentiments : *Si je n'avais cru à rien, je n'aurais pas écrit le* Stabat.

Sceptique à la surface, Rossini était au fond religieux, comme tous les italiens; de même, sa terrible bonhomie eût pu le faire passer pour un méchant, et il était le meilleur des grands hommes. Ceux qui le connaissaient mal ont parfois parlé de son avarice; cet avare avait abandonné à la caisse de l'Association des auteurs dramatiques tous les droits de ses ouvrages, sauf un seul, dont encore il avait réservé les bénéfices à Mme Rossini. Ce moqueur sans fin a été le plus tendre des fils ; cet indifférent se trouva mal, quand il apprit la mort de Meyerbeer, le rival qu'on l'accusait de persifler amèrement. Fanfaron de défauts, il ne cachait que ses qualités. Enfin, les survivants n'ont pas été oubliés par cet égoïste, pas plus que le sol natal par ce prétendu renégat de sa patrie : Rossini fonde, par testament, deux prix à l'Institut, et en même temps il lègue une somme considérable à Pesaro pour élever un conservatoire.

II.

On sait que depuis *Guillaume Tell* Rossini avait renoncé au théâtre, et que sa fantaisie ne se plaisait plus qu'à se jouer dans des compositions diverses. Sans doute, à côté de l'œuvre colossale qui termina si prématurément sa carrière dramatique, tout semble d'une petite taille. Mais quel festin splendide on ferait encore avec les moindres miettes ! Les *Soirées musicales*, le recueil des *Riens*, comme il l'appelait ; les *Albums de musique vocale*, je ne sais combien de morceaux pour piano, parmi lesquels il faut citer en première ligne *le Sommeil profond* et *les Trois préludes*, caprices d'un fleuve énorme qui prend plaisir à redevenir ruisseau en s'éparpillant, comme le Rhin à ses embouchures — arrosant les sujets les plus opposés, fertilisant les données les plus stériles ; second parcours où le plus large volume de production se concentre dans le *Stabat*, œuvre presque profane si on la compare à cette *Messe*, d'un caractère et d'un style si élevés. Quand on a avancé que le génie de Rossini commençait à se répéter, on a oublié ce récent chef-d'œuvre, exécuté il y a deux ans chez M. Pillet Will, et qui, nous l'espérons, sera connu de tous ; l'*Hymne* de l'Exposition accusait moins de décadence que cette admirable *Messe* ne décelait de grandeur.

On s'est souvent demandé pourquoi Rossini abandonna la scène dans la plénitude de ses forces. La maîtresse source de l'inspiration était-elle tarie chez lui ? avait-il conscience qu'il ne pouvait aller plus loin ? Je crois qu'il faut chercher ailleurs la raison de ce renoncement subit. Jusque-là Rossini n'avait fait que traverser le monde en triomphateur ; il se trouvait à trente-sept ans en présence d'une renommée immense. Meyerbeer venait de surgir, il fallait lutter. La sublime indolence de Rossini répugna à cette nouvelle existence ; il s'endormit sur ses lauriers, mais d'un sommeil si léger, que ses rivaux avaient tout à craindre.

C'est ici le cas de faire saillir le contraste des deux caractères : jamais homme n'a été plus grand seigneur envers la page écrite que Rossini, tandis que jamais homme n'a travaillé sa réputation comme Meyerbeer ; l'auteur de *Guillaume Tell* se reposait sur son génie du soin de sa gloire ; pour l'auteur de *l'Africaine*, la partition n'était que la moitié de son labeur; Rossini jetait son génie par les fenêtres, Meyerbeer thésaurisait ; le premier fut un artiste dans la franche acception du mot, l'autre fut à la fois grand artiste et habile spéculateur.

III.

Qu'adviendra t-il de l'œuvre générale de Rossini ? La postérité ratifiera-t-elle en tout et partout l'enthousiasme des devanciers? Sans doute les années, comme des vagues qui battent sans cesse les assises d'une construction, entameront à la longue le monument rossinien ; le grand mouvement germanique dans l'ordre musical, entravé par l'avénement de Rossini, reprend aujourd'hui son cours ; Rossini avait triomphé de Beethoven, et maintenant c'est l'Allemagne qui fait reculer l'Italie. Ce qu'on a appelé la *formule rossinienne* est presque un écho importun ; le maître était le premier à se moquer de ces fioritures qu'il avait composées pour des virtuoses disparus ; l'influence de ce sultan de la mélodie s'est également affaiblie.

Mais, quoi qu'il arrive, quand même la *Donna del Lago* dégradée ne nous offrirait plus que le *chœur des bardes*, lorsqu'il ne resterait debout de *Moïse* que la superbe finale, quand *Othello* serait miné entièrement, le château de ce puissant génie défie encore le temps avec ses deux grosses tours, *Guillaume Tell* et *le Barbier*, au milieu desquelles s'élève la gracieuse tourelle du *Comte Ory* ; la chapelle demeure intacte avec le *Stabat* et la *Messe*, et mille végétations charmantes masquent les lézardes des vieux murs ; les stratéges de l'avenir ne prendront pas facilement le *Château de Rossini.*

Xavier Aubryet.

La plus belle médaille offre toujours un revers; et la biographie de Rossini en est encore une preuve : la glorification du grand artiste ayant été faite de son vivant, il est bien certain que sa mort ne pouvait plus être une surprise aussi cruelle, aussi amère que si elle fût survenue au lendemain des triomphes de *Guillaume Tell*. Aussi croyons-nous, après avoir dans le précédent article, rendu hommage

à sa tombe, devoir placer sous les yeux de nos lecteurs les réflexions qui suivent, et qui, en dépit de la raideur ou de la sécheresse avec laquelle elles sont formulées, expriment des idées justes, dictées par la considération de faits d'une indéniable réalité. Nous laissons donc parler M. A. Wolff; et le lecteur formulera lui-même sa conclusion.

Il faut bien en prendre son parti et se dire avec sincérité que la douleur de ceux qui restent se mesure sur le vide que le défunt laisse après lui. Quand un grand artiste tombe dans la plénitude de son génie, la foule est frappée au cœur ; elle se dit qu'avec celui qui est parti se sont envolées des jouissances inconnues et que le cercueil qui renferme le cadavre a englouti aussi les œuvres à venir. Quand mourut Meyerbeer, au moment où, avec l'ardeur du jeune âge, il faisait répéter *l'Africaine* à l'Opéra, ce fut un deuil profond pour tous ceux qui, espérant en l'énergie du vieux maître, songeaient avec émotion aux œuvres que son cerveau, toujours en ébullition, eût pu enfanter encore. Le chemin de fer du Nord emporta avec le cadavre une partie de notre propre intelligence. Meyerbeer était des nôtres ; il vivait au milieu de nous ; il travaillait pour nous ; nous assistions pour ainsi dire à ses luttes de chaque jour. Sa dernière pensée fut pour sa dernière œuvre. Peu de jours avant, on l'avait encore vu accroupi à l'avant-scène de l'Opéra, enfoui dans sa partition, cherchant le mieux, rêvant le beau ; c'est ainsi que sont morts Beethoven, Mozart et les autres ; c'est ainsi que meurent les grands hommes.. sur la brèche.

Ne croyez pas que je veuille juger Rossini et Meyerbeer ; je n'essayerai pas de placer celui-ci au-dessous de celui-là ou d'écraser l'un au bénéfice de l'autre. Laissons leurs partitions en paix. Je ne vous parlerai que des deux hommes, de leur vie et de leur mort. Je n'ai jamais eu l'honneur d'être présenté ni à l'un ni à l'autre ; j'admirais le génie de Rossini et je suis enthousiaste de Meyerbeer. Comment se faisait-il qu'en les voyant passer sur le boulevard j'éprouvais en présence de Meyerbeer une admiration et un respect pour l'homme que Rossini n'a jamais pu m'inspirer ?

Ne me faites pas l'injure de croire qu'il y a au fond de ma sympathie pour l'Allemand une question de clocher dont je rougirais. Pour moi, le clocher n'est pas attaché au sol où un hasard m'a fait naître.

D'ailleurs, il vous importe probablement peu de connaître ma pensée tout entière. Eh bien ! je vais vous la dire néanmoins.

C'est que l'Italien, avec sa perruque ridicule, son sourire narquois et la suprême béatitude de son visage, froissait en moi tous les instincts d'artiste. Pour moi, il n'était pas assez dévoré par cette fièvre du créateur qui ne doit quitter un artiste qu'au dernier souffle ; je voyais dans son silence obstiné le vaste orgueil d'un homme de génie dédaignant la génération qui osait adorer un autre Dieu à côté de lui ; il attendait, pour revenir à l'Opéra, que, selon sa parole téméraire, les juifs Meyerbeer et Halévy eussent fini ce qu'il appelait si dédaigneusement, leur sabbat. La postérité avait commencé pour Rossini de son vivant, et cette apothéose ambulante eut le don de m'agacer horriblement ; quand je le voyais circuler sur le boulevard sans fièvre, sans passion, détaché de tout ce qui soutient et fait vibrer une âme d'artiste, tout mon être se révoltait contre celui que les flatteurs ont appelé le sublime paresseux.

Puis en voyant passer l'autre, celui que la critique fanatique et injuste dédaignait tout en s'inclinant devant le silence de Rossini, quand je rencontrais sur le boulevard ce travailleur acharné, ce penseur infatigable — celui-là aussi un grand artiste, mais passionné pour son art jusqu'au dernier râle — je me sentais envahi par un profond respect pour le lutteur indomptable. Pour moi, partitions à part, le vrai artiste était celui-là, inquiet, tourmenté, passionné, en un mot, vivant. A travers ses lunettes bleues, on voyait l'étincelle briller dans ses yeux, et de l'autre côté de la chaussée on entendait battre son cœur. Celui-ci était une âme ; l'autre n'était plus qu'un corps. On se réchauffait au contact de Meyerbeer ; l'aspect de Rossini vous faisait froid dans le dos, comme on dit vulgairement ; ce n'était plus un homme vivant de notre vie, de nos passions, de nos aspirations ; c'étaient en quelque sorte les restes mortels d'un homme de génie qui circulaient sur le trottoir.

C'est pourquoi la nouvelle de la mort de Meyerbeer a produit une si grande émotion, tandis que la fin de Rossini n'a été pour le monde artistique qu'une nouvelle à sensation. L'un a été arraché à la vie au milieu de la lutte, comme meurent les artistes ; leur dernier râle est pour l'art et, quand ceux-là disparaissent, un frémissement parcourt les veines de la foule.

Meyerbeer est mort de la mort héroïque du soldat sur le champ de bataille ; Rossini, avec tout son génie, est décédé comme un glorieux invalide dans un bureau de tabac !

Albert Wolff.

MESSE DE SAINTE CÉCILE

A SAINT-EUSTACHE.

L'association générale des artistes musiciens a fait célébrer le mardi 1er Décembre dans l'église de Saint-Eustache, la fête patronale de sainte Cécile, retardée cette année par les obsèques de Rossini. Comme à l'ordinaire, les principaux théâtres lyriques fournissaient le contingent des chœurs et de l'orchestre ; le personnel de l'Opéra surtout était au grand complet.

Composée pour l'association et exécutée pour la première fois, il y a déjà quelques années, la messe solennelle de M. Ambroise Thomas, que nous n'avions pas encore analysée, est une œuvre de haute portée, une partition musicale d'un caractère véritablement religieux tant au point de vue des exigences de l'Eglise que de l'intérêt du concert spirituel. Tout en conservant le caractère grave, profond, solennel, qui est le cachet de la tradition, le compositeur a déployé toutes les richesses modernes de la science. Reliant avec bonheur le présent avec le passé, il a opéré une fusion des formes des diverses écoles, et de laquelle est sortie une création originale qui, par son style varié mais constamment noble et majestueux, paraît être le point de départ d'une transformation heureuse dans nos compositions religieuses où trop souvent on retrouve l'élément théâtral.

C'est ainsi que la foi, l'onction et la prière préludent d'une façon austère au récit du drame qui a pour sujet la vie, la passion et la mort du Christ. La phrase principale du premier morceau, *Kyrie*, traitée en imitations, exprime les supplications de tout un peuple agenouillé : les voix masculines et féminines de chaque partie la répètent alternativement, tandis qu'une harmonie pénétrante en son essence et calme en son allure traverse le chant. Entre ce premier morceau et le début du *Gloria*, le contraste est frappant : la louange qui doit monter vers le Créateur éclate ici en pompeux accents: une phrase instrumentale puissante et solennelle jette à l'écho des voûtes de radieuses vibrations ; c'est le ciel qui semble s'entr'ouvrir pour entendre les joies terrestres exaltées par l'amour de la divinité : les voix entonnent alors un chant d'un caractère majestueux, et ce début, d'un si puissant effet, l'auteur le développe sous des formes diverses, selon l'expression du texte, et dans de larges proportions, jusqu'au *Qui tollis*, prière d'une onction touchante, soutenue par un accompagnement aussi simple que discret. Le chœur joint sa prière à la voix qui dit le chant principal, et les masses chorales et instrumentales, reprenant ensemble le premier motif avec une grande énergie, amènent une fugue claire, d'où est exclue toute apparence de

pédantisme scolastique. C'est là de la science, mais de la science qui, loin d'accuser un pompeux étalage, semble se déguiser sous des fleurs de la poésie. Le motif fugué s'enchaîne à un unisson général des voix sur les paroles *cum Sancto Spiritu*, accompagné par un dessin de gammes contre-pointées par les instruments à cordes, et sur lesquelles les instruments à vent viennent plaquer des accords vibrants.

Le début du *Credo*, imité d'un plain-chant dorien, est accompagné par un dessin vigoureux des instruments à cordes qui en varie s'il n'en augmente l'effet. Les masses diminuent peu à peu le volume de sonorité jusqu'à la phrase *qui propter nos homines*, dont le tour naïf et le caractère pieux disposent l'esprit et le cœur au récit mystérieux de la vie humaine et de la passion du divin Rédempteur. Le solo de l'*Incarnatus est* exprime en des harmonies saisissantes une adoration profonde pour la Divinité qui s'est incarnée; et le récit du crucifiement est esquissé par un sourd murmure des chœurs et de l'orchestre qui fait songer à la consternation de l'univers à la mort du Christ. Un silence mystérieux succède à cette page sublime par ses sombres effets; et, le frémissement des instruments à cordes venant à se calmer peu à peu, les voix du chœur montent alors avec l'orchestre et font retentir le *Resurrexit*, qui se poursuit avec un *crescendo* où M. Ambroise Thomas atteint aux plus grandioses effets. Cette admirable page musicale laisse une vive impression.

Le *Sanctus*, auquel préludent les harpes, accuse une belle inspiration mélodique exprimée par un solo de basse que termine un chœur sans accompagnement, et s'enchaîne avec l'*O salutaris*, auquel on ne pourrait reprocher qu'un peu de longueur au point de vue des exigences liturgiques, mais non point pour l'auditeur, qui est charmé de retrouver encore à l'*Agnus Dei* une mélodie à la fois gracieuse et toute remplie d'onction.

Le *Laudate* final, formé avec le plain-chant du sixième mode ecclésiastique, et que le musicien a déployé avec une rare magnificence, termine cette belle œuvre musicale qui rappelle les peintures des grands maîtres, les peintures murales de l'Italie, les fresques magistrales et religieuses d'Hypolite Flandrin. Voilà bien la musique qui aux jours de solennités convient à nos grands édifices! Œuvre essentiellement chorale, d'où se détachent seulement, et par rares intermittences, trois voix de solistes, la messe de A. Thomas ne peut trouver dans le clergé, comme parmi tous ceux qui l'ont entendue, que des admirateurs. L'exécution avec le concours de Mademoiselle Nilsson, de MM. Bataille et Grisy, dirigée sous l'œil du maître par M. George Hainl, artiste habile et expérimenté, ayant pour assesseurs MM. Steeman, Hurand, et Pickaërt chefs de chant pleins de zèle, a été digne de la grande association des musiciens dont M. Ambroise Thomas est l'une des colonnes fondamentales par son talent comme par son dévouement sans bornes.

SAIN-D'AROD.
(*Moniteur Universel*.)

CHRONIQUE.

*** Les funérailles de Rossini ont été célébrées le 20 Novembre, à midi, dans l'église de la Sainte-Trinité, avec un appareil très-simple: Ni tentures, ni écussons. Le cercueil recouvert d'un drap de velours noir lamé d'argent, et déposé préalablement dans un caveau d'attente, a été porté dans un catafalque d'ordonnance sévère élevé devant la grille du sanctuaire. Sur le drap mortuaire étaient placées deux immenses couronnes de laurier.

Dans la grande nef, les bas côtés, les chapelles et les galeries se pressaient plus de quatre mille personnes, représentant les aristocraties d'intelligence et de talent, de naissance, et de fortune, que Paris réunit en une imposante communauté de sentiments et d'hommages aux grands jours de ses deuils et de ses fêtes artistiques. On y a remarqué la présence, dans le sanctuaire, de S. Ex. Mgr Chigi, nonce apostolique, et au premier rang autour du cercueil, S. Ex. M. le maréchal Vaillant, représentant le ministère de la maison de l'empereur et des beaux arts, assisté de M. Camille Doucet, directeur général de l'administration des théâtres; M. A. Gautier, secrétaire général du même ministère; et M. le général Mellinet, sénateur, commandant supérieur des gardes nationales, tous les trois amis de l'illustre défunt: puis l'Institut au grand complet, le Conservatoire impérial de musique, la commission des auteurs et compositeurs dramatiques, les députations de l'association générale des artistes musiciens, de la commission de surveillance du chant de la ville de Paris, des principales sociétés chorales et instrumentales de Paris, de l'école de musique religieuse fondée par feu Niedermeyer, la députation Italienne, M. le directeur général de l'administration des cultes, et une foule considérable d'artistes, d'écrivains, d'éditeurs, de directeurs de théâtres, d'amateurs distingués. L'empereur avait fait représenter en outre sa maison, par M. le comte de Laferrière, chambellan et surintendant de la musique de la chapelle; et le roi d'Italie avait pour représentant M. le chevalier Nigra, son ambassadeur à Paris.

Les tribunes du chœur et du grand orgue avaient été réservées aux exécutants, groupés pour la section des chœurs, sous la direction de MM. J. Cohen, inspecteur de la musique de la chapelle impériale, et Grisy, maître de chapelle de la paroisse. Aux chœurs formés partiellement de l'Opéra, du théâtre italien et du Conservatoire, s'ajoutait l'orgue d'accompagnement tenu par M. Salomé, ainsi que quelques contre-basses et harpes dont l'effet était réservé pour le dernier motet de l'office disposé sur le chant de la prière de *Moïse* avec grand chœur.

La nature même de cette cérémonie désignait tout naturellement au choix du comité chargé d'en préparer la partie musicale, la messe écrite il y a peu d'années par l'illustre Maëstro; mais cette œuvre était encore inédite, et comme il est difficile, même à Paris, de préparer en cinq ou six jours une œuvre nouvelle, on a dû recourir à la messe de *Requiem*, que l'ancien éditeur musicien, Aulagnier, avait arrangée, en disposant les principales strophes de la prose des morts sur celles du *Stabat* du maître italien.

Après un prélude magnifique et saisissant exécuté au grand orgue par M. Chauvet, organiste de la Trinité, sur l'intermède dit *des Ténèbres* au deuxième acte de *Moïse*, et l'imposant Introït du *Requiem* de Jomelli pour lequel Rossini professait la plus grande admiration, ont été dites les strophes du *Dies iræ* dans l'ordre suivant: 1° *Dies iræ*, sur la strophe *Stabat* à grand chœur, avec 4 solistes, Mlles Nilsson, Bloch; MM. Gardoni et Tamburini: 2° *Liber scriptus*, sur la strophe *Quis est homo*, merveilleusement accompagné au grand orgue par M. Chauvet, et chanté en duo par Mmes Patti (soprano) et Alboni (contralto) dont les accents remplis d'une onction pénétrante ont profondément ému l'assistance: 3° *Quid sum miser* sur la strophe *Pro peccatis*, solo de basse magistralement chanté par Faure; 4° le merveilleux *Lacrymosa* du *Requiem* de Mozart, par les chœurs. Pour l'offertoire, Mlle Nilsson a chanté avec un profond sentiment religieux un motet de Pergolèse; et à l'élévation le *Pie jesu*, adapté sur le quatuor sans accompagnement *Quando Corpus* du *Stabat* de Rossini, a été interprété par Mmes Krauss et Grossi, et MM. Nicolini et Agnesi.

Avec ce morceau se terminait l'office non chanté par le célébrant en raison de la longueur de la musique par rapport au texte liturgique; de telle façon que l'*Agnus Dei*, adapté comme nous l'avons dit plus haut sur la majestueuse prière de *Moïse* n'a pu trouver place qu'au début de l'absoute. Mais cette interversion exceptionnelle n'a fait que prolonger la cérémonie à la satisfaction de tous, car l'effet de ce dernier chœur, accompagné par l'orgue et les harpes, et d'où se détachaient par phrases en soli les voix de Mmes Sasse, Bloch, de MM. David, Bonnehée, Obin, a été immense.

Aussitôt après ce chœur, et comme prélude aux der-

nières prières de l'église, ce merveilleux noyau instrumental qu'on appelle la musique d'Adolphe Sax a fait entendre l'une des marches funèbres que tous les amateurs connaissent, et qui fait partie du cahier contenant les suites de valses et fantaisies diverses pour le piano de Beethoven; c'était simplement admirable.

Enfin, pendant l'absoute, les voix de MM. Bonnehée, Faure, Obin, et celle de M. Grisy, ténor et chef du chœur de la Trinité, ont alterné en quatuor, faux-bourdon sans accompagnement, les strophes du *De profundis* que le chœur répondait à l'unisson, et qui aurait produit un autre effet s'il n'avait été en quelque sorte improvisé.

Il était deux heures quand le cortége de ces obsèques triomphales s'est mis en marche, sous un ciel assombri, suivant la chaussée d'Antin et toute la ligne des boulevards jusqu'au cimetière du P. Lachaise, au milieu des flots de la population.

Deux bataillons du 29e d'infanterie avec leurs tambours voilés, faisant entendre de sourds roulements, et les musiques des deux légions de la garde nationale précédaient le corbillard, et exécutaient par intervalles la célèbre marche funèbre de la *Gazza ladra*, la prière de *Moïse*, la marche des Hébreux du même ouvrage, et autres fragments du maître, instrumentés pour musique d'harmonie par M. E. Jonas, et sous sa direction immédiate.

Nous nous bornons à mentionner que sept discours ont été prononcés sur la tombe de Rossini : 1° par MM. Camille Doucet pour le ministère des beaux-arts ; Amb. Thomas, pour l'Institut ; d'Ancona pour la députation Italienne ; Perrin, pour les théâtres lyriques ; de Saint-Georges, pour la société des compositeurs ; le baron Taylor pour l'association des artistes dramatiques ; A. Pougin pour celle des musiciens, et Elwart pour les élèves du Conservatoire.

Nous avons assisté à ces funérailles qui ont été selon nous sinon plus splendides que celles de Chérubini, du moins plus populaires assurément : et si la messe de *Requiem* n'a pas été chantée avec orchestre ; s'il n'y a pas eu deux cents instrumentistes pour exécuter les grandes marches funèbres de Beethoven et de Schopin comme pour Meyerbeer, à la gare du Nord, la raison doit en être attribuée à d'autres particularités indépendantes de ceux qui ont été chargés d'ordonner ces cérémonies.

*** La plupart des biographies de Rossini qui ont été faites en France, ainsi que les catalogues de ses œuvres ont omis de faire mention d'un motet de musique religieuse qui est assurément l'une des pages les plus sévères du maître. C'est un *Kyrie*, prière par lui composée à l'occasion des funérailles du comte de Sostegno, l'un de ses plus chers amis, alors qu'il se trouvait encore à Bologne en 1850, et où Rossini dirigea lui-même l'exécution du *Requiem* de Jomelli qu'il admirait tant, — ce qui prouve, soit dit en passant, qu'il n'avait pas attendu l'âge de 70 ans pour venir l'entendre a Paris. — Ce motet qui au point de vue du style vraiment religieux, est un vrai chef-d'œuvre, a été publié par notre *Revue de Musique sacrée*, et il fait partie du répertoire de St-Sulpice, où il avait été apporté de Turin par M. Sain-d'Arod, maître de chapelle de l'ancienne cour de Sardaigne et titulaire de St-Sulpice, lequel l'avait mis à l'étude pour les obsèques de M. Thouvenel. Mais les orphéonistes auxquels on avait fait appel en cette circonstance, n'ayant eu que deux jours pour l'étudier, on dut remplacer ce morceau par un autre fragment.

*** Trois jours avant les obsèques de Rossini ont eu lieu celles de M. Jules François Simon, artiste de beaucoup de mérite, et rédacteur en chef du journal l'*Orphéon*. Le chant choral populaire, la presse spéciale, l'association des artistes musiciens ont perdu en lui à la fois un propagateur ardent et convaincu, un virtuose comme flûtiste, un écrivain aux vues larges et au style brillant, un confrère conciliant et dévoué. Cœur loyal, âme fière, nature sympathique, Jules Simon est mort littéralement à la peine, emportant l'estime et les sympathies profondes de tous ceux qui l'ont pu connaître.

*** On écrit de Rives (Isère) : « Après les fêtes musicales de Grenoble, et le séjour prolongé qu'elles lui ont fait faire dans le Dauphiné, M. Sain-d'Arod qui précédemment parcourait les grandes villes et les cathédrales de nos départements, où il a fondé, comme on sait, plusieurs maîtrises, ne pouvait quitter nos contrées, berceau de sa famille, sans consacrer son dernier séjour à l'organisation d'une messe. C'est ce qui a été fait pour les fêtes de la Toussaint dans l'église de Rives qui, ce jour-là, s'était transformée en une véritable cathédrale, grâce au zèle éclairé de M. l'abbé Michal, curé de la paroisse, qui a formé un chœur de cantiques des plus complets et des plus remarquables que l'on puisse rencontrer par le nombre et l'excellence des voix de jeunes personnes.

Cette ressource, combinée avec celle des deux orgues-harmoniums, de la musique instrumentale de cette commune, et de l'excellente société orphéonique que dirige avec une grande habileté M. L. Lefebvre, a eu pour résultat l'exécution irréprochable d'une messe solennelle composée de fragments de différents maîtres, où étaient groupées dans un rare ensemble, plus de quarante voix fort bien exercées, et qui ont montré pour la première fois en cette circonstance quelle splendeur le chant peut obtenir dans les offices de l'église de Rives, bien que cette commune, ne compte pas tout à fait quatre mille habitants. Il est vrai de dire que la bourgeoisie y exerce la plus salutaire influence, et peut être citée en première ligne par son goût pour les arts qui égale celui de son immense industrie ».

*** M. Dubois, prix de Rome, maître de chapelle de l'église de Ste-Clotilde, a été nommé maître de chapelle de la Madeleine, en remplacement de M. Trévaux.

L'Editeur responsable, E. REPOS.

Bar-le-Duc. — Typographie L. GUÉRIN et Cie.

LE PLAIN-CHANT. NEUVIÈME ANNÉE. N° 12. — DÉCEMBRE 1868. LA PAROISSE.

REVUE DE MUSIQUE SACRÉE ANCIENNE ET MODERNE

PARAISSANT LE 15 DE CHAQUE MOIS.

AVIS. — Toutes les lettres, les livres, les paquets, les morceaux de musique concernant la rédaction, les abonnements et les mandats sur la poste doivent être adressés, *directement et franco*, à E. REPOS, libraire-éditeur, directeur-propriétaire de la REVUE, des RÉPERTOIRES de musique sacrée et de l'ILLUSTRATION musicale, rue Bonaparte, 70, à Paris.

ABONNEMENT POUR 1868, A PARTIR DE JANVIER : FRANCE, 12 FRANCS PAR AN. — ÉTRANGER, 16 FRANCS.

AFIN DE SIMPLIFIER LE TRAVAIL DE NOTRE ADMINISTRATION, NOUS PRIONS LES PERSONNES DONT L'ABONNEMENT EXPIRE, DE LE RENOUVELER SANS RETARD. L'ABONNEMENT EST CONTINUÉ SAUF AVIS CONTRAIRE.

Les huit premières années grand in-8°, brochées. Chant, musique et texte : 60 *francs au lieu de* 96, *pour les abonnés à la neuvième année* 1868.

SOMMAIRE.

LE CHANT LITURGIQUE

AU MONASTÈRE DE LA GRANDE CHARTREUSE.

On aime à voir les artistes de talent faire tourner doublement au profit de tous, les pérégrinations qu'ils peuvent entreprendre en n'importe quelle circonstance. Un de nos confrères et amis, M. Mathieu de Monter, rédacteur en chef de la *Gazette musicale*, musicien et critique distingué, ayant été invité à faire partie d'un jury au dernier concours musical de Grenoble, a accompli, à la suite de cette solennité, en compagnie de Bazin, Besozzi, Couder, et de plusieurs de nos excellents confrères, le voyage de la Chartreuse. C'est là qu'après un entretien auquel présidait l'idée *positive* à propos de religion, et *d'ordre* dans le chant, — nous ne voulons pas dire *art* puisque en fait de chant ce mot ne sonne pas très-juste aux oreilles des Religieux Cartusiens, — notre confrère a recueilli des notes précieuses, complétées plus tard par les plus minutieuses recherches, et qui lui ont dicté un travail des plus intéressants dont nous sommes heureux de détacher l'extrait suivant qui sera une véritable bonne fortune pour nos lecteurs.

SAIN-D'AROD.

Le rituel des Chartreux bannit la musique religieuse proprement dite, qui repose sur la tonalité moderne et qui a subi tant et de si diverses transformations depuis Palestrina jusqu'à Mozart, et jusqu'à nous. Saint Bruno, fondateur de l'ordre cartusien, connaissait le pouvoir de la musique. Il voulut donc qu'au lieu de rouvrir les plaies et de raviver les passions mondaines sous lesquelles ils avaient succombé, elle devînt pour eux un exercice rude, austère, mais fortifiant, dans lequel ils trouveraient l'oubli du passé et l'espérance de « ce quelque chose qui, un peu plus tard, doit venir à coup sûr ». Pour donner à la méditation cette forme musicale et l'isoler de toute arrière-pensée étrangère, la règle de saint Bruno édicta l'usage exclusif du plain-chant, tel que saint Grégoire le Grand et ses successeurs l'avaient constitué définitivement du ve au ixe siècle sur les restes de l'ancienne musique grecque et hébraïque. Palestrina survint : vers la fin du xve siècle le plain-chant était pur, émondé. Il devait subir peu à peu avec le temps les influences et même les tournures musicales extérieures, se moderniser, en arriver aux messes de Lulli et de Dumont, qui sont des plains-chants absolument modernes.

Privés de musique et d'instruments pour la

célébration des offices, les Chartreux voulurent au moins avoir un plain-chant conforme à la tradition, et à leurs cartulaires. Le chapitre général, composé des prieurs de toutes les maisons d'Europe et des officiers de la grande Chartreuse, décréta cette réforme.

L'ordre possédait non-seulement l'édition romaine de Palestrina, autoritaire d'après la bulle du pape Marcel, mais encore les manuscrits de Saint-Gall, les travaux du père Subiger, et d'autres éditions incomplètes, mais antérieures à Palestrina, et que l'on avait découvertes à Montpellier. Tout du ve à la fin du xve siècle, tout fut étudié. On remonta aux sources, aux continuateurs de Grégoire le Grand qui avaient enrichi le plain-chant d'inspirations pures : au moine Hucbald, au chant de Théophraste, au pape Urbain IV, ancien élève de la maîtrise de Troyes; aux documents de la psallette de Metz, aux psaumes de Guy, évêque d'Auxerre; de Raynald, évêque de Langres; de Fulbert, de Chartres; de saint Godefroy, d'Amiens; d'Hervé, archevêque de Reims; de Guido d'Arezzo, auteur de la mélodie de la prose *Lauda Sion*; de Pierre, de Corbeil, qui composa un office de la Vierge, etc. On compara (pour le chant romain) les éditions de Rennes, de Reims, de Cambrai, de Digne et d'Avignon, la plus répandue dans le midi. On s'entoura enfin de tous les renseignements relatifs à la matière. Cette enquête terminée, les Chartreux arrêtèrent l'official définitif de l'ordre, en y intercalant les chants particuliers antérieurs à la réformation du xve siècle, qu'ils avaient en propre comme certains autres ordres monastiques. Les résultats de ces recherches ont été consignés dans un ouvrage des plus intéressants, récemment publié, à l'usage des maisons cartusiennes, par le R. P. Marcel. Maintenant, dans toutes les chapelles de l'ordre résonnent les chants religieux du temps de Prudence, du pape Innocent III, et du roi de France, Robert. Telle est l'œuvre colossale qu'ont accomplie ces hommes de foi et de bonne foi. Au moins eux croient-ils sincèrement à quelque chose.

Aussi, cette reconstitution minutieuse du plain-chant donne-t-elle aux offices de la grande Chartreuse un caractère peu commun de dignité : la mélodie apparente n'est pas étouffée, là ainsi qu'ailleurs, sous une surcharge de notes redondantes; la prosodie n'y est pas outragée; le rhythme est exactement suivi sans saccades; la netteté de l'articulation est telle qu'elle engendre pour l'oreille de singulières méprises de tonalité. Le chant est à deux chœurs; l'intonation du premier chœur est *imposée*, ou *portée* au second, par l'antiphone, chantée par toutes les voix réunies, et redite après chaque verset final du psaume. On change le ton de l'antienne juxtaposée au psaume suivant. Si plusieurs antiennes se trouvent être du même mode, en raison des exigences du texte, la psalmodie est terminée différemment.

Chaque religieux remplit tour à tour l'office de lecteur et de grand chantre. Ces voix ont un timbre particulier, et qu'on n'oublie plus après l'avoir entendu. On finit presque par reconnaître dans l'inexorable spirale du psaume la disposition d'esprit de celui qui chante. Aussi quelle discipline! Tous les jours de l'année, psalmodie, à pleine voix, de minuit à quatre heures du matin, et de sept heures à dix heures du matin. Les novices ont en outre une heure de leçon. Et tous ces hommes vivent de légumes et de laitage. Il en est de vieux. Calme ou assombrie, confiante ou en proie au doute, on sent, lorsqu'ils chantent, que l'âme domine ici la matière et la dompte sans merci. Quand le texte des psaumes parle du repos dans la mort, la voix chez beaucoup d'entre eux, s'imprègne d'un accent impersonnel d'enthousiasme concentré. Il semble que ces sages, siégeant comme les Anciens d'Israël, trouvent dans la mélodie sainte les accents qui acheminent leur esprit au monde à venir.

Toute autre musique serait impossible à la grande Chartreuse; le milieu, le site, tout réclame impérieusement ce clair-obscur sonore. La plus belle fanfare détonnerait dans cette cour d'honneur où pleurent deux fontaines glaciales. Les plus grands artistes attaquant sous ces voûtes les airs qui ont remué des foules, s'arrêtent étonnés et surpris comme par un contre-sens. Je ne sais de quel sentiment de dégoût on se sentirait envahi pour un plaisantin qui fredonnerait là un inepte refrain enjolivé du calembour en vogue. Dans ces murailles vibrera étrangement la trompette du jugement dernier. On est là bien haut et bien loin.

..... Quatre heures sonnaient lorsque nous quittions la tribune où nous avions assisté aux matines.

Nos lumières à la main, nous allions par les longues et sombres galeries..... « N'importe? dit l'un de nous, — un compositeur des plus populaires, — de longtemps je n'oublierai, quand minuit sonnera à l'horloge des foyers de théâtre ou des cafés du boulevard, cet office de nuit. Cela impressionne aussi profondément que nos plus belles œuvres dramatiques ».

— Les impressions profondes que produit la musique, ses prodiges psychologiques, si vous voulez — reprit quelqu'un — sont de tous les temps, et indépendants du mérite du compositeur ou de la composition. Selon que l'esprit est monté à un certain ton, l'oreille se laisse gagner par des airs légers ou graves, tendres ou guerriers. Quelques cordes à l'unisson avec ce que nous entendons ou croyons entendre, est touchée en nous, et le

cœur répond : la musique commence son langage où la poésie finit le sien. Le Dante n'a-t-il pas consacré le souvenir des émotions délicieuses que le chant de son ami Casella lui avait causées ? Le musicien inconnu, peint par Raphaël avec tant de charme, avait sans doute, à son tour, ravi cette âme angélique, et la reconnaissance doit avoir guidé la main du peintre. Mais une mélodie, un cantique, un plain-chant même peut produire un effet de ce genre. La musique reproduit constamment les mêmes effets ; elle ne cessera jamais, elle n'a jamais cessé d'étendre son domaine et ses richesses.

— Grâce un peu aux monastères, répondit-on. Durant la triste nuit du moyen âge, le dernier rayon de la pure vie intellectuelle éclaire le front pâle du moine. Au milieu du monde barbare, la société monastique conserve seule le sentiment et le goût des jouissances de l'esprit, et l'art, ouvrant un refuge à toute intelligence qui laissait voir, même sous le rayon de l'esclave, quelque étincelle de génie. Combien d'artistes, de poëtes savants ont dû bénir, pendant des siècles, ce droit d'asile respecté qui les avait arrachés aux misères poignantes et à la vie bestiale de la glèbe ! La musique a bien raison de vénérer, non pas ces moines pansus et verts gaillards de la décadence, qui ont fait la joie de nos pères et ne font pas la nôtre, mais ces travailleurs modestes, inconnus, d'une abdication si résignée, d'un renoncement si paisible dans son héroïsme, qui nous apparaissent, qui nous apparaissaient tout à l'heure encore dans la cellule du R. P. Marcel, creusant les trésors de l'antique chant religieux.....

E. Mathieu de Monter.

Les fragments d'œuvres symphoniques que M. Pasdeloup fait exécuter depuis quelque temps aux concerts populaires, ont donné lieu, à l'un des derniers concerts, à des manifestations tumultueuses plus violentes qu'à l'ordinaire. A ce propos M. Albert Wolff, étonné de l'approbation donnée à M. Pasdeloup par un journaliste qui n'avait pas assisté comme lui à cette séance mémorable, publie l'article suivant que nous nous empressons de reproduire :

La musique de Richard Wagner a le privilége de diviser les masses. Elle enthousiasme les uns, et aux autres elle produit un effet désagréable comme si on leur coupait les cheveux avec une lame de rasoir. Plus favorisé que bien des mortels, j'éprouve, tour à tour, en écoutant la musique de Wagner, les deux sensations diamétralement opposées ; plusieurs pages de ce compositeur me transportent, d'autres me causent ce malaise que j'éprouverais le jour où quelque médecin me prescrirait une potion d'acide prussique et de vert de gris panachés.

Le prélude de *Lohengrin* est un des morceaux que je préfère, mais je comprends parfaitement que mon enthousiasme ne soit pas partagé par tout le monde. Pour apprécier cette page à sa juste valeur, et pour y découvrir l'intention du musicien, il faut connaître le livret auquel le prélude sert d'introduction. C'est le surnaturel, la légende avec une pointe de rêverie mystique. A cet opéra fantastique, il fallait cette introduction ; ce n'est pour ainsi dire qu'un son plaintif qui dure dix minutes, quelque chose comme le cri d'une âme en détresse qui, à moitié chemin du paradis, aurait manqué le dernier omnibus.

Il ne me coûte rien d'avouer que je trouve cette page exquise ; c'est vous dire que je n'étais pas avec les siffleurs, et que mieux que tout autre je puis apprécier leur conduite. Donc, le prélude venait d'être joué d'une façon très-remarquable, quand la fraction enthousiaste du public le redemanda. Un bon tiers de l'auditoire, qui, ignorant l'idée de Wagner, n'avait rien compris à ce cri aigu des violons, et qui l'avait confondu avec le cri d'un spectateur à qui un dentiste aurait violemment arraché une molaire, s'est révolté et a chuté. On avait écouté la première fois avec patience, sinon avec plaisir ; mais le trop grand enthousiasme des uns provoqua la résistance des autres.

M. Pasdeloup tint bon pendant quelques minutes. Son amour pour Wagner, à qui il est deux fois dévoué, et comme musicien, et comme directeur du Théâtre-Lyrique où l'on monte en ce moment *Rienzi*, décida M. Pasdeloup à triompher de toute résistance. Deux ou trois fois il fit recommencer le *Prélude* sans qu'il pût faire entendre une note au milieu du vacarme.

Applaudissements, sifflets, chuts, se confondaient en une cacophonie atroce. Du boulevard on pouvait croire que l'on exécutait un fragment des *Maîtres chanteurs de Nuremberg*, du même auteur.

M. Pasdeloup, visiblement irrité, fit signe à son orchestre de se taire, et s'adressant à cette fraction du public qui protestait, il s'écria d'une voix courroucée :

— Messieurs, ce n'est plus de la liberté, c'est de la licence !

Un éclat de rire accueillit cette sortie d'un effet très-comique ; et M. Pasdeloup ajouta :

— Permettez-moi de vous donner mon opinion personnelle en faisant répéter le *Prélude*.

Pour le coup, c'était trop fort. Les personnes qui jusqu'alors s'étaient abstenues de toute manifestation se rangèrent du côté des siffleurs pour imposer silence à l'orchestre.

Cette fois-ci, M. Pasdeloup comprit qu'il lutterait en vain, et :

— Messieurs, dit-il, je répèterai le *Prélude* à la fin du concert ; de telle sorte vous n'aurez qu'à vous retirer pour ne pas l'entendre de nouveau.

C'était une façon de trancher le différend par la moitié ; M. Pasdeloup était dans son droit en offrant un supplément de Wagner aux enthousiastes, mais où il a dépassé ce droit, c'est alors qu'entraîné par la colère, il a fait massacrer l'*Invitation à la valse*, si admirablement orchestrée par Berlioz, pour arriver plus vite à la répétition de son *Prélude* de Wagner.

Le programme du concert étant épuisé, on allait passer à la seconde audition du prélude, demandée par les uns, repoussée par les autres. De toutes parts on se leva. A mon avis, il eût été convenable que M. Pasdeloup laissât aux récalcitrants le temps de s'éloigner; mais, jugeant sans doute à l'empressement du public à quitter les stalles, que le suffrage universel ne lui donnerait pas tout à fait raison, en habile chef d'orchestre, il escamota le scrutin et ordonna à son orchestre de recommencer le *Prélude*.

Les plus irrités s'élancèrent bravement vers la sortie ; j'étais du nombre malgré ma prédilection pour ce morceau de Wagner, mais je n'aime pas qu'on m'impose l'enthousiasme. Il est juste de dire que contrairement à l'affirmation d'hier, on a pu se retirer sans être le moins du monde exposé aux huées de la fraction enthousiaste, qui d'ailleurs a dû être singulièrement troublée dans son recueillement par le bruit des petits bancs qu'on remuait de toutes parts. Mais le coup d'état de M. Pasdeloup réussit néanmoins en partie. Il retint en place cette partie indifférente du public qui n'éprouvait aucun plaisir à la seconde audition, et qui, par simple convenance, demeura debout à sa place, pour ne pas déranger les autres. Je ne crois donc pas m'écarter de la vérité en évaluant à un bon tiers le nombre des spectateurs qui se sont retirés quand même, et à un autre tiers du total ceux qui sont restés, parce que M. Pasdeloup ne leur a pas laissé le temps de se sauver.

On voit qu'il n'y a pas dans tout ceci de quoi féliciter outre mesure M. Pasdeloup, un aimable agneau qui devient tigre quand on attaque son compositeur favori. Il a eu tort deux fois en un seul jour, d'abord en essayant d'imposer sa volonté à un public hostile, et ensuite en escamotant adroitement la retraite, et en ne laissant pas aux mécontents le temps de se retirer en masse.

Ce qu'il y a d'étrange dans tout ceci, c'est que le *Prélude* a été plus d'une fois bissé au Cirque-Napoléon sans la moindre opposition.

Si une grande, très-grande partie du public, et non pas quelques seuls mécontents, ainsi que le *Figaro* l'a insinué déjà, s'est révoltée contre l'enthousiasme d'hier, il faut chercher le motif dans l'abus de la musique wagnérienne au Cirque-Napoléon. M. Pasdeloup fourre du Wagner partout. Ses intérêts sont étroitement liés à l'enthousiasme, car si Wagner monte au boulevard des Filles-du-Calvaire, ses opéras assureront l'avenir du théâtre de la place du Châtelet. M. Pasdeloup est donc fort mal venu à vouloir exprimer une opinion personnelle, qui, par sa double qualité de chef d'orchestre et de directeur, ne saurait en aucun cas être complétement désintéressée.

Il n'y a eu, du reste, aucune collision entre les deux fractions politiques du Cirque. Sauf une légère altercation entre deux jeunes gens de l'étage supérieur, je n'ai pu constater aucune querelle ; le *Figaro* d'hier parle de discussions vives, d'échange de cartes, de rencontres prochaines à la suite de l'incident de dimanche ; ce serait pour moi une grande satisfaction d'éclairer avant le combat les adversaires sur le musicien pour lequel ils s'apprêtent à se couper la gorge.

Richard Wagner n'est pas un de ces grands caractères qu'il faille défendre l'épée à la main.

Je sais bien qu'il s'est très-adroitement créé la situation enviable d'opprimé, et qu'il fait ainsi une concurrence déloyale aux Polonais et aux Romains. C'est ce qui explique d'ailleurs le dévouement à toute épreuve que ressentent pour Wagner les esprits faibles, qui ne se donnent pas la peine de creuser les caractères. Tour à tour, suivant les besoins de sa cause, républicain ou royaliste, Richard Wagner a — par les sentiments libéraux qu'il affectait en 1848, alors que le tourbillon de la liberté emportait les peuples — préparé sa gloire, qu'il a ensuite consolidée en se liant étroitement avec les royautés de bonne volonté, qui ne redoutent pas sa musique.

Malin, adroit, intelligent, un peu banquiste, Richard Wagner n'a pas de rival pour exploiter tous les dévouements et toutes les passions. On l'a vu tour à tour défenseur ardent de la révolution, ou humble serviteur des monarchies. Lié intimement, au début de sa carrière, avec les hommes de la révolution allemande, Richard Wagner a, sur le tard, réchauffé sa vanité au contact d'un roi fantaisiste qui pousse l'enthousiasme jusqu'à se déguiser en Lohengrin quand il préside le conseil des ministres.

Vous souvient-il encore de sa première apparition à Paris? Comme c'était habilement mis en scène ! Une brochure annonça l'arrivée du Messie de la musique ; M. Champfleury en était l'auteur ; la biographie de Wagner appartenait de droit à l'écrivain qui a consacré une partie de sa vie à l'étude du chat, de ses particularités et de ses harmonies nocturnes qui inspirent le maître. On a vu Wagner à l'Opéra, hautain, impertinent, inabordable, inaccessible au conseil la veille de la bataille, quand il se croyait sûr de la victoire ; on l'a revu après la défaite humble, brisé, abattu, plat, prêt à toutes les

concessions. De même qu'il n'a pas su résister à la lutte et qu'il s'est rallié aux rois pour dorer son existence, sa chute à l'Opéra ne s'est pas, ainsi qu'on pouvait le croire, émoussée contre une conviction inébranlable.

Somme toute, esprit flottant, indécis, nature faible, plus préoccupé de son orgueil que de son art, hautain dans le succès, plat dans les revers de la vie, tel est le baron Haussmann des compositeurs qui, de sa pioche, a abattu la mélodie pour créer une musique nouvelle. Nul, mieux que lui, ne sait exploiter tout incident de la vie au profit de sa gloire. A Zurich, il avait cinquante fois dirigé le *Tanhauser*, et il écrivit aux Parisiens :

— Je suis le seul Allemand qui n'aie jamais entendu ma musique.

Aux Allemands, il présenta son échec à l'Opéra, comme une question politique ; des correspondants inspirés laissaient supposer que le peuple français n'accepterait la musique de Wagner qu'avec les frontières naturelles. Victime ici, victime là-bas, ce Polonais de la musique, en jouant le rôle d'opprimé, s'est assuré des dévouements des deux côtés du Rhin ; au demeurant, grande organisation musicale fourvoyée dans un genre exécrable ; harmoniste de premier ordre sans idées, auteur dramatique ridicule, polémiste doué d'un style à faire pouffer de rire le lecteur, il a essayé de cumuler toutes les gloires, sans en atteindre aucune.

C'est le juste châtiment de cette folle vanité et de cette ambition démesurée qui a voulu planer au-dessus de l'humanité sans songer qu'elle n'avait pas d'ailes.

Albert Wolff.

NOTE SUR UN POINT DE L'HISTOIRE DE L'HARMONIE ET DE LA TONALITÉ, PAR M. FÉTIS.

Cette note que vient de publier la *Gazette musicale* est trop intéressante pour qu'une *Revue* telle que la nôtre ne lui donne pas toute la publicité possible au sein du clergé, des maîtrises, etc. En effet, tout ce qui se rattache à l'histoire de la musique et de la tonalité, embrasse le chant religieux, c'est-à-dire le plain-chant tel qu'il a été depuis la primitive Eglise jusqu'au commencement du siècle dernier.

Nous croyons que la Constitution de la musique religieuse au moyen âge a été une véritable législation : ses progrès successifs si rapides en Italie, en Allemagne, en France, en Espagne ; sa combinaison avec les rudiments de certains systèmes de musique apportés par les barbares ; la coïncidence que l'on peut remarquer dans la manifestation de divers produits qui paraissent au premier coup d'œil étrangers les uns aux autres, par exemple l'apparition presque simultanée de l'orgue, de l'architecture gothique et du contre-point ; la révolution opérée par la création de l'harmonie dissonante, et de la musique dramatique à laquelle cette harmonie donna naissance, révolution parallèle à l'impulsion prodigieuse que la réforme politique et religieuse du XVIe siècle communiqua à l'activité humaine ; les caractères généraux des écoles Italienne, Allemande, et de leurs subdivisions ; les éléments qui semblent plus familiers à chacune d'elles, ainsi que les secrètes analogies, les rapports étroits que présentent ces différentes inspirations avec la littérature et l'esprit des nations ; l'affinité d'origine qui existe entre les chants nationaux et les chants populaires ; l'influence de cet art libre, indépendant, sur l'art des écoles assujéti à certaines règles, à certaines théories etc., etc. ; tout cela constitue un vaste ensemble de faits généraux, très-complexes, difficiles à décrire, immenses dans leurs causes, leurs développements, leurs résultats ; faits pourtant aussi réels que la guerre musicale des *Glukistes* et des *Picinistes*, et d'une bien autre importance, et d'un bien plus haut intérêt.

On a oublié trop souvent que les faits de cette nature, les faits intelligents, sont à proprement parler, les seules réalités de l'histoire ; qu'ils en sont l'esprit, la lumière et la vie ; qu'ils ont leurs racines dans les éléments intimes de la langue, de la Constitution sociale, de la civilisation ; qu'ils sont sollicités par les idées dominantes d'une époque, et toujours en harmonie avec elle. Aussi pensons-nous que nos lecteurs liront avec l'attention qu'elle mérite, cette notice due à la plume du plus savant musicien et musicographe dont s'enorgueillit à juste titre l'histoire de la musique.

Sain-d'Arod.

« Je viens de lire dans le *Ménestrel* du 22 novembre, la fin d'un travail de M. Gevaërt sur ce qu'il appelle *les Origines de la tonalité moderne*, et j'y vois qu'il conteste à Monteverde la priorité d'emploi de l'harmonie de septième mineure avec tierce majeure, de laquelle est sortie cette tonalité, et dont je l'ai proclamé l'inventeur. M. Gevaërt vient un peu tard pour renouveler sur ce sujet des attaques commencées il y a trente-six ans et que j'ai mises à néant. Ses arguments sont ceux de ses prédécesseurs ; ce n'était pas la peine de les reproduire. Je n'ai plus de temps à perdre en discussion de journaux ; mais il s'agit d'un point important de l'histoire de la musique ; cette considération seule me fait surmonter le dégoût que m'inspire la polémique.

« Ce fut dans mon cours de philosophie de la musique, fait à Paris en 1832 que, pour la première fois, l'attention des artistes fut appelée sur le principe générateur de la tonalité moderne, et sur l'évidence de l'existence de ce principe dans les accords dissonants naturels, dont Monteverde avait fait le premier usage dans son cinquième livre de *Madrigali*, publié en 1599. S'il existe encore quelques personnes qui suivirent ce cours, elles se souviendront de l'émotion de l'assemblée lorsque je démontrai, par une foule d'exemples au piano, que la tonalité actuelle, la modulation inattendue et la vraie cadence harmonique sont inhérentes aux accords de ce genre. Depuis lors, j'ai développé cette théorie dans plusieurs de mes ouvrages.

« Quiconque énonce une vérité nouvelle s'expose aux démentis, surtout si cette vérité fait son chemin, comme celle dont je parle : j'en eus bientôt la preuve. La première attaque parut, en 1834, dans une brochure anglaise dont l'auteur m'était inconnu. On y alléguait les passages d'anciens harmonistes où l'on croyait trouver, avant Monteverde, l'existence des accords employés par lui; tout cela provenait de prolongations qui n'avaient point de rapport avec les audacieuses nouveautés de l'illustre musicien. Je fis une réponse de quelques pages à cette brochure, et je n'entendis plus parler de mon adversaire.

« Ceux qui vinrent ensuite méritaient plus d'attention : le premier fut le chanoine Proske, de Ratisbonne, savant éditeur de la *Musica divina*. Il n'appartenait pas à son caractère de chercher à faire de l'effet dans un journal, par des critiques d'opinions contraires aux siennes : ce fut à moi qu'il exposa ses doutes dans des lettres confidentielles remplies de bienveillance. Il croyait avoir trouvé dans les œuvres de Palestrina bon nombre d'exemples de ces harmonies, dont j'avais, disait-il, gratifié Monteverde. Je me livrai à l'analyse de ces passages, et fis voir à mon savant critique qu'entre ces retards de consonnances par les prolongations, ou ces suspensions de cadence, et les harmonies du maître vénitien, il n'y avait aucune analogie tonale. Je lui citai de plus, divers textes publiés immédiatement après la publication du cinquième livre des *Madrigali* de Monteverde, où se manifestent l'étonnement et l'effet que venaient de produire les hardiesses harmoniques qui s'y trouvent. Après plusieurs lettres échangées, nous nous rencontrâmes à Venise en 1841, et M. Proske se déclara convaincu que j'étais dans le vrai.

La lutte fut plus ardente et plus longue avec le conseiller Kiesewetter, de Vienne ; car il était obstiné et médiocrement harmoniste. Il m'opposait aussi des choses qui n'avaient que faire dans la question, et remontait même jusqu'au XVe siècle, prétendant qu'on y connaissait déjà les harmonies de Monteverde. Je mis fin à ses dissertations, insérées dans les journaux allemands, par l'article *Monteverde* de la première édition de la *Biographie des musiciens*, et par le premier chapitre du troisième livre de mon *Traité d'harmonie* : Kiesewetter ne souffla plus mot.

En 1853, ce fut M. le comte Durutte qui me prit à partie et qui vint aussi, dans *la Gazette musicale de Paris*, opposer à la découverte importante que j'avais attribuée à Monteverde, des choses du genre de celles que reproduit aujourd'hui M. Gevaërt. Par une lettre au directeur de ce journal, en date du 10 avril de la même année, j'ôtai à mon adversaire l'envie de continuer la polémique.

Je ne croyais pas voir se renouveler ces fastidieuses discussions où le doute n'est plus possible pour un musicien de bonne foi, s'il comprend la question. Que m'oppose M. Gevaërt ? Que l'accord de sixte du second degré, *ré, fa, si*, fait sa résolution sur *ut, mi, sol, ut, ce qui a manifestement*, dit-il, *la même valeur tonale et harmonique que ré, fa, sol, si*, faisant sa résolution sur le même accord ! Est-ce sérieusement que M. Gevaërt produit cet argument ? Quoi ! un insignifiant accord de sixte, au point de de vue tonal, aurait la même valeur que cet accord de septième, qu'il suffit de faire entendre, sans que rien ne le précède ni ne le suive, pour que le ton, quel qu'il puisse être, soit immédiatement connu avec toutes les conditions de la gamme, et que sa résolution détermine également le mode ? Musiciens de tous les pays, que dites-vous de cela ? M. Gevaërt ne pouvait être plus mal inspiré que d'imaginer cet argument pour sa cause, dont je comprends très-bien le but.

Comme tous ses prédécesseurs, il m'oppose des passages de Palestrina sur lesquels je me suis expliqué vingt fois, notamment dans mon *Traité de l'Harmonie*, faisant voir que ces retards de consonnances n'ont rien à faire avec cet accord de septième et celui de neuvième attaqués franchement, et sans préparation aucune, par Monteverde ; et qui, dès son apparition, a créé une tonalité nouvelle. Quant au passage d'un madrigal de Caccini, que rapporte M. Gevaërt, il est sans valeur pour ce dont il s'agit, car l'ouvrage d'où il est tiré n'a paru qu'en 1601, à Florence, chez Marescotti ; et le cinquième livre des *Madrigali* de Monteverde a été publié à Venise, chez Angelo Gardane, en 1599. Il est vrai que Caccini dit, dans son avis au lecteur, qu'il avait fait entendre ses pièces plusieurs années auparavant à Florence et à Rome, chez des amis ; mais cela n'eut aucun retentissement avant la publication des *Nuove musiche* ; tandis que les *Madrigali* de Monteverde causèrent une profonde émotion immédiatement après avoir vu le jour, comme le prouvent les critiques qui en furent faites aussitôt. En 1600, le savant professeur de contre-point, Artusi, publiait à Bologne son livre intitulé : l'*Artusi, vero delle imperfetzioni della moderna musica*, où se trouvent d'amères critiques des audaces de Monteverde. Au commencement du deuxième *ragionamento*, (feuillet 39), Artusi rapporte qu'ayant été invité à entendre de nouveaux *madrigali* chez Antonio Gozetti, noble Ferrarais, on cacha d'abord le nom de l'auteur, pour avoir son opinion sans prévention aucune. La facture, dit-il, n'en était pas mauvaise *(era la tessitura non ingrata)*, mais *on y trouvait de nouvelles règles, de nouveaux modes, de nouvelles phrases d'expression*, qui, pour le dire, sont dures et peu agréables à l'oreille (*sono pero aspri, e all' udito poco piacevoli*). Après ces critiques viennent immédiatement les passages de Monteverde, qui sont l'objet des contestations actuelles. Plus loin (à la page 44), Artusi ajoute : « Nos anciens n'ont jamais enseigné que les septièmes dussent être attaquées aussi résolûment et sans préparation. (*Le nostri vechi non inseignarono mai, che le settime si deversero usare cosi assolute et scoperte*).

Ne nous étonnons pas de voir un savant professeur, élevé dans la docte école bolonaise, repousser des nouveautés qui allaient transformer l'art, et porter de rudes atteintes aux choses qui avaient charmé sa jeunesse, en créant des beautés qu'il ne pouvait prévoir : réservons plutôt notre étonnement pour ceux qui ferment les yeux pour ne pas voir, nient l'histoire de ces transformations et en méconnaissent les monuments. On accorderait, n'importe à qui, la gloire d'avoir trouvé cette tonalité, à laquelle nous devons tant d'œuvres magnifiques de musique dramatique et autre, plutôt que de reconnaître pour son auteur le seul homme de génie de la fin du XVIe siècle et de la première moitié du XVIIe. C'est cependant ce même artiste qui, le premier, a trouvé de vrais accents dramatiques pour la douleur d'*Ariane abandonnée* ; qui a inventé le récitatif obligé, avec des formes d'instrumentation dont nous nous servons encore, dans l'épisode du combat de Clorinde et de Tancrède ; qui a rempli sa partition de l'*Orfeo* d'une multitude de choses intéressantes inconnues avant lui ; enfin, à qui l'on dut les premiers opéras représentés sur les théâtres de Venise, lesquels furent accueillis avec enthousiasme. C'est, dis-je, à ce même homme qu'on dispute l'invention qui a donné naissance à la tonalité moderne, nonobstant les preuves évidentes que je viens d'en donner pour la dixième fois. Peut-être demandera-t-on la cause de cette obstination contre la vérité ? Cette cause, je la connais, mais je ne crois pas devoir la dire.

FÉTIS.

CORRESPONDANCE.

Nous publions avec un véritable empressement la lettre suivante de M. l'abbé Giély, qui prouve une fois de plus combien le mouvement en faveur de la musique religieuse se poursuit dans nos provinces :

« Assurément il y a peu de paroisses, nous pourrions même dire peu de cathédrales en France, où l'on pourrait trouver un chœur aussi nombreux que celui que les Pères Prémontrés ont formé dans leur solitude méridionale : c'est un exemple qui doit être suivi partout ; et c'est d'abord Paris qui devrait

le donner, en multipliant les voix d'hommes qui manquent sensiblement dans nos églises, où l'on n'entend la plupart du temps que des voix d'enfants planant sur celles de quelques chantres formant les basses. Les ténors sont presque nuls : que ne s'empresse-t-on de former dans chaque grande paroisse un chœur d'orphéon attaché à l'exécution des chants religieux? Nous l'avons proposé plusieurs fois: on finira peut-être par y songer quand on verra de simples communautés mieux dotées que nos grandes églises.

REPOS.

LA MUSIQUE CHEZ LES PÈRES PRÉMONTRÉS.

Monsieur le Directeur :

Je me trouvais, il y a quelques jours, chez les Pères Prémontrés de S.-Michel (1). Ce n'est pas la première fois que l'amour du beau dans l'art chrétien m'attire dans leur pieuse et chère solitude. Je n'y étais pas seul : une foule de pèlerins s'y étaient rendus des environs, attirés comme moi par le bonheur d'entendre l'éloquence de Mgr Mermillod et l'harmonie des anges du désert, double harmonie qui se complète pour ravir à la fois l'esprit, les oreilles et le cœur.

Vous travaillez, Monsieur, avec un zèle persévérant, à propager les principes chrétiens dans l'harmonie ; c'est la raison d'être de votre estimable Revue et le but élevé des artistes distingués qui vous prêtent le concours de leur plume savante et judicieuse. Mais il est bon aussi de voir ces principes pratiqués, et l'exécution justifier la théorie. Sous ce rapport, on peut visiter, sans crainte de déception, la solitaire demeure des Pères de S.-Michel. Pour éveiller ce désir, si naturel aux amateurs du beau, laissez-moi vous dire quelque chose de ce que j'ai vu et entendu.

Il y a aujourd'hui dix ans, qu'un homme de foi et d'intelligence dont l'histoire redira le nom déjà bien connu, douloureusement attristé de l'état déplorable du chant ecclésiastique et musical en France, dans beaucoup de paroisses qu'il avait visitées, eut le désir d'offrir à Dieu un culte extérieur plus digne de sa majesté infinie. Pour réaliser ce désir, qui lui venait d'en haut, il résolut de ressusciter en France l'Ordre célèbre des chanoines Réguliers de S.-Norbert, dont la vertu primaire est un grand zèle pour la splendeur du culte divin, et le décor de la maison de Dieu, approuvé à Rome, approuvé à Aix, encouragé ailleurs, pauvre, mais plein d'espoir, il se mit à l'œuvre. On l'a vu, noble mendiant du sanctuaire, frapper à la porte du presbytère, de la maison religieuse et du château, pour solliciter en faveur de son magnifique projet l'aumône de la piété catholique. Sa confiance n'a pas été déçue : après les épreuves, les aumônes sont venues, et avec ce secours providentiel, il a pu restaurer le vieux monastère de S.-Michel de Frigoles, antique fondation des bénédictins d'Arles (2), bâtir deux grandes hôtelleries pour les pèlerins, une maîtrise pour ses enfants de chœur, diverses pièces contiguës pour ses frères et ses ouvriers, un mur d'enceinte crénelé à la manière des châteaux du moyen âge, et en l'honneur de la Vierge Immaculée qu'il a choisie pour patronne, une église ogivale plus grande, plus belle, plus richement dotée que bien des cathédrales de France. Aujourd'hui le plateau, naguère désert, des *petites montagnes*, retentit mélodieusement du son des trois cloches qui se balancent dans les deux élégantes tourelles de l'église, et sa voûte sonore résonne la nuit, le jour, de l'harmonie des chants sacrés. La transformation est merveilleuse ; le vieux cloître a retrouvé ses habitants, la solitude, sa poésie, et le sanctuaire, ses anges.

(1) Près Tarascon (Bouches-du-Rhône.)

(2) Voir sur l'origine de ce monastère et son passé l'intéressante Etude historique et archéologique que lui a consacrée la plume savante et éminemment catholique de M. Canron, avocat à Avignon. 1 vol. in-8o chez l'auteur, et chez les Pères. 1 fr 50.

Ce paysage a son caractère nettement dessiné. Ce n'est pas le site admirablement pittoresque, de la grande Chartreuse, avec son avenue si richement drapée de sapins et de hêtres ; ce n'est pas l'étonnante élévation de Notre-Dame de la Salette, bâtie comme un nid d'aigle, à 1800 mètres au-dessus de la mer, entre des rochers taillés à pic et des versants privés d'arbres et couverts de pelouse, qui ondulent comme des flots que le git aurait surpris au moment de la tempête ; c'est une gorge sauvage formée par des rochers incultes et peu élevés dont le romarin, la sauge et le thym parfument les flancs, mais qui forment cependant le point culminant de tous les environs. Du sommet le plus élevé au nord, à un kilomètre à peu près du monastère, on a sous les yeux la tour de Barbentane, le cours sinueux du Rhône, depuis Avignon jusqu'à Tarascon, et l'antique cité des Papes étale devant vous ses poétiques hauteurs couronnées par la statue de Marie ; de cette riche plaine semée de villages, de jolies villes, l'œil remonte avec délices jusqu'au mont Ventoux qui domine tout, et ferme de ce côté l'horizon. Le monticule de la croix, à côté du cimetière des Pères, vous offre en perspective la plaine d'Aix, au levant terminée par les découpures de la dernière chaîne des Alpes, et au midi les pâturages d'Arles que traversent le chemin de fer. C'est encore un beau coup d'œil.

Ce n'est toutefois que des hauteurs de ce désert que l'on peut en jouir. En se rendant au monastère de la station de Gravéson, sur la ligne ferrée de Lyon à Marseille, on s'engage dans une grotte sauvage dont les rochers bornent la vue durant le premier quart d'heure, sans rien laisser pressentir. Puis la gorge s'élargit, se bifurque ; sur un monticule se montre une croix solitaire, puis on aperçoit les deux flèches des tourelles, puis la tour ronde qui porte la statue de S. Michel patron du monastère, puis le mur d'enceinte aux poétiques créneaux, puis les bâtiments, puis le jardin ombragé de hauts platanes, qui occupe le fond de la gorge, puis l'église neuve étalant son gracieux chevet et ses fenêtres ogivales à côté du rocher méridional dont les flancs se sont ouverts pour lui donner place, puis la chapelle conventuelle, puis les hôtelleries, la maîtrise et la large avenue plantée d'arbres qui se clôt, au sud-est, par la statue de la Vierge Immaculée.

Quand le pèlerin, en suivant les lacets de la route, et en saisissant d'un regard charmé l'ensemble si religieux de ce paysage est arrivé en face de la tour de S.-Michel, il tire la sonnette du portier ; un frère à la physionomie franche et douce, lui ouvre la porte, le renseigne et le conduit au Père hôtelier, exclusivement chargé des étrangers. S'il doit séjourner, on lui assigne une cellule, on lui indique l'heure des repas et le moment où il pourra visiter le monastère.

J'y étais le 6 octobre passé. Ce jour restera désormais dans mon souvenir, comme l'un des plus heureux de ma vie, par les plus pures jouissances que puisse procurer le beau chrétien, dans sa multiple efflorescence.

Il s'épanouissait dans l'architecture. Le soleil d'un jour sans nuage illuminait de ses rayons les vitraux peints, les gracieuses nervures et les splendides dorures de la coquille, et ses reflets, diversement colorés, éclairaient le chœur, la voûte et la grande nef de l'église. Vu de la tribune, quand les Pères sont dans les stalles, qu'un pontife est à l'autel, les fidèles dans les trois nefs, cet intérieur architectural et liturgique est à ravir.

Il brillait dans la sculpture. Les statues de S. Michel et de la Vierge Immaculée avec leur entourage de fleurs et de lumières, toutes les statuettes de l'autel, toutes les fleurs découpées dans les chapiteaux ne laissent rien à désirer.

Il s'étalait dans la peinture. Les emblèmes de la sainte Trinité, les images de Marie écrasant le serpent, de S. Michel, terrassant Lucifer; des séraphins à six ailes

placés dans les entre-colonnements, savamment reproduits du moyen âge, en offraient le véritable caractère.

Il éclatait dans la musique. Les religieuses et puissantes harmonies du *Kyrie*, du *Gloria*, du *Credo*, de toutes les parties de la messe, parfaitement exécutées et soutenues des accords de l'orgue, portaient dans l'âme subjuguée et ravie, les plus douces émotions de la prière et de la foi.

Enfin, il se révélait dans l'éloquence. Mgr Mermillod parla de la mission catholique et sociale des Pères, et il fut magnifique. Ce sujet allait bien à cette église, à cet auditoire, à l'orateur. Il fut inspiré, et durant près d'une heure, il tint constamment tout son nombreux auditoire sous le charme incontesté de sa parole.

Je ne crains pas d'être taxé d'exagération, par tous ceux qui ont eu le bonheur de le voir et de l'entendre.

Plusieurs prêtres mêmes qui venaient de recueillir ses précieux enseignements durant la retraite pastorale de Nîmes, l'avaient suivi à S.-Michel pour en jouir une dernière fois.

A ce récit qui intéresse tous les pèlerins j'ajouterai quelques détails à l'adresse spéciale des musiciens.

Les Pères Prémontrés chantent ou psalmodient l'Office romain en entier, aux heures qui lui furent primitivement assignées. Chaque jour il y a messe chantée à 9 heures et demie, mais avec plus ou moins de solennité, suivant le degré de la fête. Jusqu'aux doubles-majeurs, c'est le plain-chant romain qui est exécuté en faux-bourdon, avec accompagnement d'orgue. Au dessus, ils chantent des messes musicales, dont leur répertoire est bien fourni. C'est toujours en quatuor, avec le concours de tous les timbres de la voix humaine, depuis les soprani jusqu'aux basses-tailles. Leur chœur se compose d'environ soixante voix; les basses et les ténors se trouvent parmi les religieux, les altos et les soprani parmi les enfants de chœur de leur maîtrise, sont au nombre de 20 à 25. Ces enfants choisis et cultivés avec grand soin, portent dans les offices le costume des Pères, et complètent l'unité et l'harmonie de l'ensemble : même couleur, même tenue, mêmes attitudes. On aime à les voir et à les entendre et, en vérité, avec leurs longues robes blanches, leurs visages gracieux et candides, leurs voix limpides et flûtées, il ne leur manque que des ailes pour représenter les anges du ciel.

Les divers modes du chant grégorien sont exécutés en faux-bourdon. L'orgue ajoute toujours ses puissants accords aux timbres variés des voix humaines. Ces deux harmonies se fondent et se complètent à ravir les oreilles. L'harmonie de ces faux-bourdons est bien traitée. Les toniques de chaque mode sont toujours conservées et précédées de l'accord de dominante formant cadence finale. Les modulations sont amenées sans briser les lois fondamentales de la succession des accords : c'est le baiser de paix entre le vieux plain-chant et l'harmonie moderne (1).

Pour mettre plus de variété dans la solennité musicale des fêtes, ils emploient un moyen très-simple et très-naturel : c'est l'exécution en solo d'un verset du psaume chanté, avec accompagnement d'orgue ; le chœur reprend ensuite en harmonie complète, et le psaume s'achève dans cette alternative vivement marquée qui intéresse et captive l'auditeur.

Quelquefois le chant s'exécute à deux chœurs à voix égales ; les voix angéliques des enfants ne s'ajoutent qu'au *Gloria Patri*, et au *sicut erat*, pour donner avec un parfait ensemble, à la sainte Trinité, cette glorification qu'elle a droit de recevoir de toutes ses créatures.

Les nuances de l'expression sont soigneusement observées. L'expression est dans la nature ; elle doit se retrouver dans l'harmonie ; c'est le mouvement et la vie dans le plus mouvementé et le plus vivant des arts.

(1) J'avoue que je n'ai jamais pu comprendre l'incroyable tolérance de certains auteurs trop sévères, qui, pour conserver au chant grégorien ses accords propres, laissent passer l'effroyable désordre de deux quintes ou deux octaves consécutives.

Sous ce rapport aussi, les chants exécutés le 6 octobre tout le jour, et tout spécialement le soir, au salut du saint Sacrement, n'ont rien laissé à désirer.

L'organiste, très-occupé, est à la hauteur de sa mission. Il a sous ses mains un excellent orgue de chœur, le seul qui existe encore dans l'église des Pères, — aussi remarquable par la qualité que par la puissance des sons (1). Son jeu révèle une grande habitude du clavier, et une étude approfondie de l'harmonie. Il est maître de son instrument, il en connaît toutes les ressources, et en habile artiste, il en tire tout le parti possible. Soit qu'il exécute, soit qu'il improvise, il satisfait complétement; il est tour à tour vigoureux et doux, rapide et grave, placide et éclatant; il module avec habileté, il chante avec tendresse; à la coupe élégante de ses mélodies, aux notes pétillantes qui jaillissent quelquefois de l'instrument, comme des éclairs du nuage sombre, on reconnaît l'enfant du dix-neuvième siècle ; il est si difficile de ne pas subir un peu l'influence du milieu où l'on se trouve! Mais ce n'est que par accident. Si parfois il semble, par les mains, sortir du sanctuaire, il y reste par les pieds ; les pédales sont graves et magnifiques, l'harmonie brillante, l'auditeur est saisi, et quand l'esprit voudrait blâmer, l'oreille charmée demande grâce.

Avec tous ces éléments du beau dans l'art, les Pères Prémontrés feraient foule dans une grande ville. Quel dommage qu'ils soient dans un désert ! Il est vrai que, par la voie ferrée, ils sont aux portes d'Avignon, d'Arles et de Marseille ; toutefois ce n'est qu'à certains jours extraordinaires que les pèlerins de l'art et de la foi peuvent venir les entendre : habituellement, ils n'ont pour auditeurs que les anges du sanctuaire et les anges du ciel. Mais Dieu est glorifié, leur but est atteint ; cela leur suffit.

Espérons néanmoins que leurs généreux efforts pour la splendeur du culte divin ne seront point perdus. Ils seront pour le clergé un exemple et un encouragement. Ils auront montré aux ministres du sanctuaire, chargés de glorifier Dieu par la beauté des chants et l'exactitude des cérémonies, ce que peuvent la foi, le zèle et le courage, se donnant la main; ils imprimeront une activité nouvelle au mouvement religieux dans l'art qui s'est révélé à notre époque, ils feront de plus en plus apprécier le moyen âge, et Dieu leur en tiendra compte. Et puissions-nous voir bientôt, malgré toutes les aberrations du temps, se réaliser, dans la France et dans l'Europe, la complète résurrection de l'art et de la foi !

L'abbé E. A. Giély.

LA FÊTE DE NOEL.

La fête de Noël que le culte catholique a célébrée dans toutes les églises, remonte sans doute aux premières années qui suivirent la mort du Christ, bien que certains auteurs disent qu'elle a été instituée en l'année 138, par le pape Télesphore. L'Eglise latine l'a constamment fixée au 25 décembre, où elle vient clore la station de pénitence dite de l'Avent, dont le rite Ambrosien et le Sacramentaire de saint Grégoire fixèrent la durée à six semaines, puis à cinq, et qui n'en compte plus que quatre dans toute l'Eglise chrétienne.

Cette première solennité du christianisme est assurément la fête poétique par excellence. L'usage de célébrer trois messes, l'une à minuit, l'autre au point du jour, et la troisième le matin, est antérieur au VIe siècle. Au moyen âge, la coutume s'introduisit en occident de représenter le mystère du jour *natal* par des personnages, mais les abus qui se glissèrent

(1) Il sort des ateliers de M. Pujet, de Toulouse.

dans ces représentations ne tardèrent pas à les faire supprimer. Toutefois, pendant longtemps, le peuple conserva l'habitude de chanter en langue vulgaire des cantiques auxquels on donna le nom de *noëls*, ainsi qu'aux airs sur lesquels ils étaient adaptés.

Si la cérémonie de la messe de minuit n'a plus aujourd'hui dans nos grandes villes le cachet que lui donnait le chant de ces vieux airs primitifs originaires de la Bretagne, de la Bourgogne, du Dauphiné et de la Provence, elle conserve toutefois un caractère éminemment pittoresque par les cantiques que la tradition nous a conservés, que chantent encore les chœurs de jeunes filles, et que les organistes traduisent sur leur instrument avec un choix de timbres imitant la vielle ou la musette.

Rétablie à Paris depuis plusieurs années, la messe de minuit a été célébrée dans la plupart de nos églises avec beaucoup de splendeur, notamment à la Madeleine dont toute la coupole intérieure était brillamment illuminée, et où la foule était devenue si compacte à l'entrée de l'église qu'il y a eu un moment de confusion que les sergents de ville n'ont pas tardé toutefois à faire disparaître. L'office a été célébré par M. l'abbé Deguerry, curé de la paroisse, et pendant la communion qui a été fort longue, la maîtrise a fait entendre des motets de maîtres anciens, alternés avec le chant liturgique par un chœur de voix d'enfants qui est assurément le plus beau de toutes nos paroisses, et dans lequel on remarquait les voix de deux solistes d'élite, MM. Faure et Mosbrugger, soprano.

La foule était encore considérable à Notre-Dame, ainsi qu'à la Trinité et à Saint-Germain l'Auxerrois. Mgr Buquet, évêque de Parium, célébrait la grand'messe du jour à l'église métropolitaine, où assistait pontificalement Mgr Darboy. S. Exc. le grand aumônier a officié aux vêpres et au salut. Mgr l'évêque de Saint-Flour, venu récemment à Paris, présidait aux cérémonies dans l'église de Saint-Roch, dont la maîtrise se maintient encore au premier rang de nos chapelles, malgré les ressources vocales et instrumentales qui se sont grandement multipliées depuis quelque temps à Saint-Eustache, à la Madeleine, et à la Trinité, où la foule se porte plus particulièrement. On y a cependant chanté avec assez d'ensemble à l'office du jour, la messe de Lesueur connue sous le titre de messe Oratorio de Noël.

Le beau temps et une température printanière ont favorisé les pèlerinages religieux de la population pendant la nuit et pendant toute la journée.

SAIN-D'AROD.

(*Moniteur universel.*)

CHRONIQUE.

Nous recevons une note extraite d'un journal de Rome qui rappelle une demande faite en 1597 par le fils de Palestrina, pour l'approbation définitive par la S. Congrégation des Rites, des plain-chants réformés par l'immortel maître religieux. Il est permis de penser que le concile aura à s'occuper de la question de l'adoption d'un chant unique, et surtout d'une seule édition commune à tout le culte catholique ; et la meilleure, croyons-nous, sera toujours celle que Palestrina avait épurée, mais qui a été de nouveau bouleversée aux XVIIe et XVIIIe siècles. Voici cette note :

Iginius filius quondam Palestrinæ exponit tractatum fuisse in S. Rituum Congregatione tempore Illustrissimi Domini card. Gesualdi de approbandis quibusdam cantibus firmis ab eodem Palestrina reformatis, qui in Ecclesia cantantur ex Brevi Gregorii S. M. papæ XIII. Qui cum in S. Congregatione pluries essent exhibiti, remanserunt apud eumdem Illustrissimum Dominum Gesualdum. Nunc vero dictus orator postulat hujus veritatis fidem fieri per Reverendissimum D. Stellam secretarium ejus temporis. Et S. Rituum Congregatio respondendum censuit : Secretarius Congregationis quam postulat fidem pro veritate faciat.

Die 28 Martii 1597.

A propos des obsèques de Rossini, le journal *l'Univers* a publié les lignes suivantes qui seraient fort compromettantes pour l'art religieux, si, comme nous le croyons, l'autorité ecclésiastique n'était pas convaincue, fort à raison d'ailleurs, que ce langage est dicté par un déplorable sentiment d'exagération :

« A ces détails, dit-il (ceux des obsèques de Rossini en l'église de la Trinité), il convient d'ajouter un trait propre aux mœurs contemporaines : l'attitude des assistants a été non moins irrespectueuse pour le saint lieu qu'inconvenante pour la mémoire du défunt.

« Les quelques milliers de personnes qu'on appelle « Tout Paris », le Paris des courses et des premières représentations, assistaient à la cérémonie religieuse. Ce monde sceptique et frivole a perdu jusqu'au sentiment du respect et des convenances.

« L'église ressemblait à une salle de concert ou de théâtre. On entrait le chapeau sur la tête, on causait, on riait ; des *bravos* à peine comprimés se faisaient entendre après les chants ; les applaudissements ont failli plus d'une fois éclater. La plus grande partie de l'assemblée, oubliant l'autel et le corps du défunt, se tenait tournée vers la tribune des chanteurs, parlant haut et lorguant, et cela au moment même de *l'élévation*, lorsqu'à la voix de l'officier, les soldats commandés pour le service d'honneur mettaient le genou en terre.

« Ce scandale a paru déplorable non-seulement aux personnes religieuses, mais à tous les vrais amis de l'art, parce qu'il tendrait à prouver, une fois de plus, l'incompatibilité, à notre époque et chez nous, des solennités musicales, avec le respect dû à la sainteté des églises ».

Ce dire est assez inexact en effet : les chants ont été exécutés au milieu d'un profond silence, sinon d'un parfait recueillement. Si l'attitude des assistants a pu paraître momentanément tumultueuse, c'était avant l'entrée du cercueil dans la nef ; nous en avons été témoins nous-mêmes. Lorsqu'on se présente

dans une église avec une lettre d'invitation — et cela se voit assez souvent à Paris — il y a toujours un moment où le calme et le silence exigés dans le saint lieu deviennent inévitablement lettre morte : mais une fois ce moment passé, les portes étant closes, et chacun ayant pris sa place, le silence s'est fait.

Nous ne prétendons pas affirmer maintenant que, pour tous, le recueillement ait été dicté par le sentiment religieux, catholique que réclame *l'Univers ;* il y avait là des hommes de diverses religions, mais du moins des hommes distingués par leur éducation, par leur mérite, des hommes que le sentiment des convenances ne saurait abandonner : et si Messieurs de *l'Univers* ont été par moment témoins de quelques paroles échangées entre voisins, ce n'est point là une raison pour proclamer si hautement l'incompatibilité de l'art religieux avec les solennités de l'Eglise. Nous avons été témoins, hélas ! de bien d'autres distractions, de bien d'autres chuchotements motivés par l'affreuse façon dont quelques chantres aboient quelquefois le chant plane de la liturgie aux jours de solennités.

⁂ La *Revue de musique sacrée* qui a enrichi son répertoire déjà si considérable avec les dernières œuvres composées à Rome par l'abbé Franz Listz, va publier prochainement une messe de *Requiem* que l'illustre artiste vient d'écrire, et de destiner à l'usage particulier des Orphéons d'Allemagne, de Belgique, d'Italie et de France : cette œuvre d'une interprétation facile, et que nous croyons appelée à produire un grand effet, est à 4 parties de voix d'hommes, (soli et chœur) avec accompagnement d'orgue et de 2 trompettes, 2 trombones, et timbales.

Déjà l'éditeur a mis en vente deux motets dont les manuscrits lui ont été envoyés de Rome, au mois de novembre, par ce grand artiste que la musique religieuse est fière de compter aujourd'hui parmi ses premiers maîtres. Ce sont deux *Ave maris stella ;* le premier pour voix seule, le second à 4 parties de soprano, alto, ténor et basse, avec accompagnement d'orgue.

L'éditeur vient également de publier le mois dernier, en vue des saluts de Noël, un motet admirable : c'est un ancien Noël français du XV[e] siècle, arrangé en chœur, avec paroles adaptées du *Panis angelicus*, par M. l'abbé Goumard, ancien maître de chapelle de Saint-Thomas d'Aquin et de Saint-Philippe du Roule. Chanté aux derniers saluts de Noël, ce motet a produit un effet pénétrant d'onction religieuse et de grâce naïve, dans l'église de Saint-Vincent de Paul, dont le chœur reconstitué depuis quelques mois par M. Steeman, figure déjà au premier rang de nos paroisses. Prochainement paraîtront deux autres morceaux arrangés par le même auteur, sur deux *Andante* et *Adagio* de sonates et quatuors célèbres de Haydn. Il n'est pas besoin de dire la valeur de semblables pages musicales : fournir le moyen de les utiliser en y pratiquant l'arrangement nécessaire pour une disposition heureuse du texte latin, et un agencement habile des voix, c'est tout à la fois une trouvaille et une bonne fortune dont les chapelles de nos grandes églises seront redevables à M. l'abbé Goumard.

Sur la proposition de M. Ad. Papin, un concours de composition chorale (messe pour les orphéons) a été ouvert à Paris, le mois dernier. M. Gounod, président d'honneur, ayant été empêché d'assister aux réunions du jury, M. Ad. Papin a fait appel aux artistes que les églises de Paris comptent de juges les plus compétents : L'assemblée procédant à la constitution de son bureau a nommé, président : M. Trévaux, doyen des maîtres de chapelle de Paris ; Vice-présidents : MM. Lefébure-Wély et Eugène Gautier ; secrétaires : MM. Chauvet, Franck et Ad. Papin. Chacun a regretté profondément l'absence de M. Gounod qui est un juge suprême à notre avis, en ce qui a trait surtout à la manière d'adapter le texte latin, ainsi que le demande la véritable accentuation musicale traditionnelle de l'Italie. Nous aurions également aimé voir dans ce jury encore quelques autres juges, tels que MM. Ambroise Thomas, Gevaërt, M. Pollet, maître de chapelle de Notre-Dame, qui est, croyons-nous, le véritable doyen des maîtres de chapelle de Paris, ainsi qu'un ecclésiastique musicien dont l'autorité aurait pu apporter une certaine lumière, en ce qui concerne les répétitions des mots dans les phrases du texte.

Le jury n'en a pas moins examiné fort consciencieusement tous les ouvrages envoyés par les concurrents ; et dans sa séance du 14 décembre, il a décerné le premier prix (médaille d'or de l'Empereur), à la messe due à M. Juvin de Paris ; le deuxième prix (médaille du Ministère de l'instruction publique), à l'œuvre de M. Adolphe Querm, organiste à Strasbourg : le troisième prix (médaille accordée par la *Chronique musicale*) a été obtenu par M. Vicenti, à Bourges ; et une mention honorable à été votée à la messe écrite par M. Jessel, organiste de Saint-Maur, à Lunéville (Meurthe). Aux termes des statuts, c'est donc l'œuvre ayant remporté le 1[er] prix, — celle de M. Juvin, — qui sera exécutée solennellement à Paris dans le cours de cette année.

Pour les nouvelles et les articles non signés, l'Editeur responsable,

E. REPOS.

Bar-le-Duc. — Typographie L. GUÉRIN et C[e].

TABLE DES MATIÈRES

DE LA

REVUE DE MUSIQUE SACRÉE

ANCIENNE ET MODERNE

NEUVIÈME ANNÉE 1868

TEXTE

MUSIQUE

JANVIER.

1° *Kyrie* à 3 et 4 parties, par ROSSINI. — 2° *Cantate Domino*, motet à grand chœur de HŒNDEL. — Chant du psaume *Miserere*, selon la liturgie romaine, en contre-point simple, d'après le répons de PALESTRINA.

FÉVRIER.

La Passion, selon saint Matthieu, récit, avec les chœurs de la chapelle sixtine, en contre-point par VITTORIA.

MARS.

1° *Hæc dies*, graduel de l'office de Pâques, en contre-point simple. — 2° *O filii*, etc., hymne pour les saluts de Pâques, en contre-point et à grand chœur. — 3° *Laudate*, faux-bourdon sur le chant traditionnel du psaume *Exaudiat*, etc.

AVRIL.

1° *Pange lingua*, plain-chant d'après les liturgies de Rome et de Paris, harmonisé en contre-point simple, pour soprani, ténors, barytons et basses, par DESSANE. — 2° Hymne *Sacris solemniis*, arrangée d'après la même disposition vocale, par le même.

MAI.

1° *Ave maris stella*, hymne en l'honneur de la Sainte Vierge, mise en contre-point simple, par Hector SALOMON. 2° *O salutaris* de KRUGER.

JUIN.

1° *Messe africaine*, à 3 voix, par M. LÉON JOLY, chanoine et curé de Bouffaric, arrangée avec accompagnement d'orgue, par M. SALVATOR-DANIEL. — 2° *Ave Maria*, à 3 voix, par OBERHOFFER, professeur de musique à Luxembourg.

JUILLET.

1° *Te Deum*, à 4 voix, par OBERHOFFER, compositeur de musique religieuse à Luxembourg. — 2° *Tantum ergo*, également à 4 parties, par le même.

AOUT.

1° Cantate en l'honneur de saint Vincent de Paul, avec accompagnement d'orgue, par l'abbé GIÉLY.

SEPTEMBRE.

1° *Benedictus*, pour voix seule avec accompagnement de piano ou orgue, par FÉTIS, maître de chapelle du roi des Belges. — 2° *Petite élévation* pour orgue seul, ou harmonium, par Th. NISARD, organiste de la cathédrale de Notre-Dame de Genève.

OCTOBRE.

1° Litanies à 4 voix et accompagnement d'orgue, ancien chant populaire en Italie, composé par le cardinal ALFIÉRI. — 2° Autre chant populaire sur les litanies de la Sainte Vierge, par le même. — 3° Autre chant également populaire, par le même. — 4° Litanies à quatre voix et orgue, par J. *Janacconi*, célèbre maître de l'ancienne école italienne.

NOVEMBRE.

1° Invocations qui se chantent à la bénédiction du Saint Sacrement, chœur à 2 parties par H. TOURNAILLON. — 2° *O Salutaris* à quatre voix, par le même.

DÉCEMBRE.

1° *Confirma hoc*, offertoire pour voix de basse avec accompagnement d'orgue, par OBERHOFFER. — 2° *Adoremus*, chœur à 3 voix égales avec soli, par TOURNAILLON. — 3° *O Salutaris* à 4 voix égales avec orgue, par le même.

FIN DE LA TABLE.

Bar-le-Duc. — Typographie L. GUÉRIN et Cᵉ, rue de la Rochelle, 49-51.